STUDII EMINESCOLOGICE
16

Volumul *Studii eminescologice* este publicația anuală
a Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu" Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată şi Estetică
a Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi.

Fondatorul seriei: Ioan Constantinescu

Volumul *Studii eminescologice* apare o dată pe an,
cuprinzând lucrările susținute la Simpozionul Național
„Eminescu: Carte – Cultură – Civilizație", care se
desfăşoară anual la Botoşani, sub coordonarea Corneliei
Viziteu, director al Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu"
Botoşani, şi a prof. univ. dr. Viorica S. Constantinescu,
şefa Catedrei de Literatură Comparată şi Estetică de la
Facultatea de Litere a Universității „Al. I. Cuza" Iaşi.

STUDII EMINESCOLOGICE

16

Coordonatori:
Viorica S. CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU
Lucia CIFOR

CLUSIUM
2014

Lector: Corina MĂRGINEANU
Coperta: Lucian ANDREI

EDITURA „CLUSIUM”
Director: Corina Mărgineanu-Taşcu

ROMÂNIA, 400174 CLUJ-NAPOCA, str. Stephan Ludwig Roth, nr. 11
telefax +40-264-596940
e-mail: clusium@clicknet.ro

ISSN 1454-9115

Cuprins

Istorie şi critică literară

Receptarea lui Eminescu în Basarabia. Abordări secvențiale

Maria ŞLEAHTIȚCHI
(msleahtitchi@yahoo.com)

Sincope

Receptarea lui Mihai Eminescu în Basarabia ar trebui să includă câteva repere cronologice de referință: sfârşitul secolului al XIX-lea, perioadele antebelică, interbelică, postbelică şi contemporaneitatea. Pentru etapa la care a ajuns cercetarea noastră ne vom referi secvențial la câteva episoade din secolul XX, când Basarabia (Republica Socialistă Sovietică Moldovenească, R.S.S.M.) se află în afara spațiului administrativ şi politic românesc. O viziune integratoare a receptării operei eminesciene în acest spațiu presupune, fireşte, valorificarea cultural-istorică a manifestărilor de conturare a unei rețele de reprezentări despre viața şi opera lui Eminescu.

Afirmam, cu prilejul reconstituirii itinerarului receptării operei lui Ion Creangă în Basarabia, că în perioada interbelică, „dincolo de Nistru, în Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească (R.A.S.S.M.), parte componentă a Ucrainei Sovietice, ia naştere şi este rodată făcătura stalinistă «limba şi literatura moldovenească». Istoria literaturii fixează o scurtă perioadă (1932-1938), când şi acolo se adoptă alfabetul românesc, se scrie în limba română, se face literatură românească… Scriitorii sunt în căutarea formulelor identitare organice, a fundamentelor ontice naționale (istorie, limbă, literatură) pe care se sprijină creația autentică… Este

adevărat că încercările literare ale acelor scriitori sunt naive, dovedind mai degrabă un simulacru de literatură. Curajul şi sacrificiul lor însă, neegalat, capătă semnificaţie simbolică. Acei scriitori însemnau prin martirajul lor destinul tragic al literaturii române. Criticul şi istoricul literar Mihai Cimpoi îi omologhează pe scriitorii transnistreni ai acelor ani vitregi procesului literar general românesc. «Scriitorii aceştia, constată el, în majoritatea lor exterminaţi de regimul stalinist în 1937 sau mai târziu, au întreţinut prin sacrificiu o viaţă literară dinamică sub semnul valorificării creatoare a folclorului şi al luptei pentru revizuirea limbii române şi revenirea ei la alfabetul latin (acţiunea lor a dus la adoptarea acestui alfabet în perioada 1932-1937)». Scriitorii precum Nistor Cabac, Filimon Săteanu, Dumitru Milev, Nichita Marcov, revendicându-şi dreptul la valorile româneşti, au sfârşit împuşcaţi de nkvd-iştii sovietici. Ce s-a întâmplat în perioada 1924-1940 în Transnistria nu este altceva decât experimentarea unei metodologii imperiale perfide, de durată, extinsă până în ziua de azi, or, riscul transnistrizării Republicii Moldova nu s-a diminuat câtuşi de puţin, iar acest lanţ ocult nu a fost eliminat din strategiile geopolitice ale Rusiei”[1]. Evenimentele de ultimă oră din zona în care Rusia îşi desfăşoară revendicările imperiale, în care, cu părere de rău, se află şi Republica Moldova, dovedesc cu asupra de măsură că afirmaţiile noastre de acum trei ani nu erau simple divagaţii…

Un deceniu fără Eminescu

Spre deosebire de moştenirea literară a lui Ion Creangă, asumat de moldovenişti de îndată ce Basarabia a fost eliberată de fascism şi înghiţită de sovietism, în Republica Socialistă Sovietică Moldovenească, opera lui Mihai Eminescu a fost ţinută la index timp de un deceniu. Dacă în

[1] Maria Şleahtiţchi, *Reprezentarea lui Ion Creangă în canonul literar din Basarabia: contribuţii la o eventuală istorie a receptării* // „Caietele de la Putna. *Geniu şi memorie colectivă. Creangă + Creangă*”, Editura Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, 2012, p. 142. http://www.putna.ro/pdf/CP-5-2012.pdf

1932, în Transnistria, scriitorii cereau întoarcerea la clasicii români, din 1944 până în 1954, în dreapta Nistrului, Eminescu a fost un poet interzis.

Proletcultismul, atât cel românesc, cât şi cel basarabean, „a purificat" cu exemplară străduință istoria literaturii române, eliminând numele notorii sub pretextul apartenenței lor la regimul burghezo-moşieresc… În primul deceniu postbelic Eminescu trece drept scriitor român burghez, de aceea nu are loc în „canonul" proletcultist. Şi în dreapta Prutului, la aniversarea unui secol de la naşterea poetului, îşi aminteşte Zoe Dumitrescu-Buşulenga în unul din interviurile acordate lui Mihai Cimpoi, Eminescu era reprezentat de doar trei poeme: „Dumneavoastră cei tineri, spune ea, nu ştiți cât şi cum s-a ocultat, în acei ani teribili, fața poetului nostru. Centenarul naşterii, în 1950, s-a desfăşurat triat, cu trei (3) poezii. Geniul eminescian era redus la *Împărat şi proletar* (fragmentar înfățişat), la *Scrisoarea III* (şi aceasta ciuntită) şi la biată postumă total lipsită de valoare *Viața*"[2]. Interzis basarabenilor, în mod paradoxal, Mihai Eminescu este totuşi poetul român tradus în limbile slavilor de est. Astfel, în 1950, poeziile lui sunt traduse în limba rusă (traducător – Iurii Kojevnikov), iar în 1952 – în limba ucraineană.

Recuperarea întârziată. Între clivaje propagandistice şi exegeză patetică. Momentul Portnoi

În „limba moldovenească" opera lui Eminescu începe să fie publicată după moartea lui Stalin. Prima ediție a operei eminesciene apărută în Republica Socialistă Sovietică Moldovenească datează din anul 1954. Volumul Mihail Eminescu, *Poezii*[3], conținea 383 de pagini şi apărea, în „alcătuirea şi redacția (sic!) de Borşci A. şi Portnoi R.", cu două prefețe.

[2] Zoe Dumitrescu-Buşulenga: *„Duşman înverşunat al timpului ucigător de forme"*. În Mihai Cimpoi, *Spre un nou Eminescu*, Chişinău, Editura Hyperion, 1993, p. 134.

[3] Editată sub egida Institutului de Istorie, Limbă şi Literatură al Filialei moldoveneşti a Academiei de Ştiinți a Uniunii RSS, Chişinău: Editura *pedagojică* de Stat a RSS Moldovenească „Şcoala Sovietică", 1954.

Prima, *Editarea operelor alese ale lui M. Eminescu*, era semnată de „A.T. Borşci, candidat în *ştiinţi*[4] filologice, directorul Institutului de istorie, limbă şi literatură al Filialei moldoveneşti a Academiei de *Ştiinţi* a Uniunii R.S.S.”. Cea de-a doua reprezenta prima exegeză eminesciană apărută în spaţiul basarabean postbelic. Studiul *Mihail Eminescu* de Ramil Portnoi a avut un impact considerabil asupra modului de a-l citi şi înţelege pe Eminescu. În absenţa altor modele de receptare (nici vorbă de acces public la studiile lui T. Maiorescu, G. Ibrăileanu, G. Călinescu, T. Vianu etc.), R. Portnoi dădea o grilă de lectură (validată de ideologii Partidului Comunist), care a luat în stăpânire receptarea lui Eminescu pentru câteva decenii înainte. El substituie de fapt autoritatea critică a întregii exegeze eminesciene de la începuturi până în interbelic. Cel de-al treilea metatext al ediţiei conţinea prezentarea cu anumite pretenţii de ştiinţificitate a *Principiilor de editare a operei lui M. Eminescu* de A. Borşci.

Textul ediţiei şi cele trei elemente metatextuale ilustrează contextul istoric: posibilităţile, mentalitatea şi atitudinile vremii, aerul acelor ani. Bunăoară, prefaţa semnată de A. Borşci legitimează „ştiinţific” sintagma „limbă moldovenească”: „Scrisul moldovenesc şi limba literară moldovenească îşi au istoria lor”[5], afirmă autorul tezei despre originea slavă a fondului limbii moldoveneşti. Şi „scrisul moldovenesc a luat naştere şi s-a *dizvoltat* pe baza scrisului slavon, mai *târzâu* – pe baza acelui rusesc şi sub înrâurirea lui binefăcătoare, literatura moldovenească a luat naştere şi s-a *dizvoltat* în strânsă legătură cu literaturile noroadelor slave, printre care mai ales cu literaturile noroadelor slave de răsărit – ucrai-

---

[4] Aici şi mai departe am respectat ortografia („pronunţia”) epocii. Textele apăreau cu litere ruseşti. Pentru a facilita accesul cititorului la ele, le-am trecut în alfabet latin (grafie românească). Am evidenţiat cu aldine inadvertenţele vremii.

[5] A.T. Borşci, *Editarea operelor alese ale lui M. Eminescu*. În Mihai Eminescu, *Poezii*, Chişinău: Editura *pedagojică* de Stat a RSS Moldovenească „Şcoala Sovietică”, 1954, p. 3.

nean şi rus”[6]. Afirmaţiile autorului intrau în seria clivajelor propagandistice ale acelor ani. Cu toate acestea, limba literară este „de neînchipuit fără sporurile *obţânute* de clasicii moldoveni din *vacul* XIX […]. *Deatâta*, conchide autorul, editarea clasicilor […] este absolut necesară şi de neocolit”[7]. Fireşte, citite astăzi, afirmaţiile savantului A. Borşci par uneori amatoriste, alteori rău intenţionate şi deranjează bunul simţ, dar, analizate în contextul în care mii de basarabeni mai erau în exilul siberian, au avut importanţa de a readuce în faţa cititorilor pe scriitorii scoşi din canonul clasic al literaturii române (moldoveneşti). Un alt argument invocat de autor era preluat din seria sloganelor ideologice ale Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei, care „a luat încă în anul 1944 o hotărâre specială cu privire la editarea operelor clasicilor şi la crearea unui curs scurt [după rusescul *краткий курс – s.n., M.Ş.*] de istorie a literaturii moldoveneşti. Concepţiile mariste *proletcultoviste* despre limbă şi literatură, afirmă proaspătul „savant” sovietic, care domneau în lingvistica şi istoria literaturii moldoveneşti, au *reţânut* încă pentru o perioadă de 7-8 ani împlinirea sarcinii *estea*, pusă de Comitetul Central al P.C. al Moldovei”[8]. Prefaţa lui A. Borşci, scrisă mai degrabă de pe poziţia de „girante responsabile” pentru ediţia dată, conţinea un program, prin care clişeul ideologic se curăţa de proletcultism, intrând într-o fază nouă de afirmare a limbii şi literaturii moldoveneşti. Autorul precizează că editarea clasicilor începuse în 1952: „*Amu* se pune sarcina, ca literatura clasică, limba scriitorilor clasici să *între* în procesul activ de creare a culturii moldoveneşti, naţionale după formă şi socialistă după *conţânut*”[9], punctează autorul prefeţei asupra utilităţii de moment şi interesului politic al revenirii la clasici. În plină expansiune a şantismului[10] în ce priveşte politica de cadre în Basarabia

---

[6] *Idem*.

[7] *Ibidem*, p. 4.

[8] *Idem*.

[9] *Ibidem*, p. 5.

[10] Termenul „şantism” desemnează un fenomen propriu politicii de cadre din primele decenii postbelice în Basarabia. În posturile de condu-

postbelică, motivarea invocată de A. Borşci avea anumite raţiuni. O altă idee care face epocă în acele vremi vizează teoria celor „două naţii" formate în sec. XIX: naţia burgheză românească şi naţia burgheză moldovenească, cea din urmă „legându-şi pe veci soarta de aceea a marelui norod rus"[11]. În perioada sovietică, „naţia moldovenească" devenea şi „socialistă". Cu toate acestea, autorul acestui mic studiu de politică culturală şi lingvistică recunoştea că acele două naţiuni aveau şi valori comune: „*Cei* mai mare parte a monumentelor culturii, literaturii, scrisului, limbii literare moldoveneşti din *vacurile* XVI, XVII, XVIII şi XIX au rămas comune pentru moldoveni şi pentru români"[12], precizează Borşci. Tot el este autorul teoriei potrivit căreia un scriitor poate face parte concomitent din două „procese literare". Eminescu, bunăoară, „este creator şi participant a două procese literare, poet, care *aparţâne* atât norodului moldovenesc, cât şi norodului român, atât literaturii, cât limbii lor literare"[13].

În studiul *Mihail Eminescu* de Ramil Portnoi identificăm o scriitură net superioară faţă de textul lui A. Borşci. Este stilistica unui autor cu vocaţie de literat, cu studii interbelice la Universitatea din Cernăuţi. Scriitorul Vladimir Beşleagă îşi amintea într-o discuţie despre cât de benefic a fost impactul studiului lui R. Portnoi apărut atunci, în '54, în câmpia aridă a literelor basarabene. Prin urmare, textul lui Ramil Portnoi trebuie abordat din două perspective. Una care ar pune în valoare impactul textului în contextul literar şi ideologic de atunci şi cea de-a doua – în ideea stabilirii în ce măsură prezentul mai recunoaşte drept valide afirmaţiile de acum şaizeci de ani ale exegetului. Menţionăm din capul locului că textul lui Portnoi ne apare azi suficient de îndoc-

---

cere erau preferate cadre din Transnistria. Aceştia aveau un tic verbal „şanti" – un regionalism, cum ar fi „va să zică". Erau de încredere, politruci verificaţi. Prin Basarabia a circulat pe atunci şi un fel de proverb: „Ca s-ajungi cîndva ministru / Trebuie să fii de peste Nistru".

[11] *Idem*.

[12] *Ibidem*, p. 6.

[13] *Idem*.

trinat ca să poată fi acceptat de sistemul de atunci. Autorul promovează aceeaşi idee a celor două literaturi: moldovenească şi românească. Studiul este scris într-un stil patetic, emfatic, declarativ – o stilistică şi o viziune impuse profesorilor de literatură de la toate nivelurile… Pe de altă parte, este înţeles interesul acelor intelectuali şi bucuria lor de a-l recupera rapid în scopuri legitimatoare şi culturalizatoare pe cel mai mare poet al „norodului". Oricât s-ar fi străduit ştabii şi politrucii sovietici, istoria unei literaturi nu se putea inventa peste noapte…

Consolidarea unui stereotip, mutaţiile unei reprezentări, construcţia unei iluzii

Eugen Negrici, în cartea sa *Iluziile literaturii române*, precizează că şi în dreapta Prutului, în primii ani ai proletcultismului românesc, „poetul – care fusese pe punctul să fie eliminat din programele şcolare imediat după 1948 şi care era tolerat doar cu poezia socială – a căpătat statutul de *zeu pierdut* şi *regăsit*"[14].

Dacă astfel stăteau lucrurile în Republica Populară Română (cum s-a numit România până în 1965), cu atât mai plină de semnificaţie era readucerea lui Eminescu în spaţiul românesc înstrăinat – Basarabia. Aici, însă, insinuarea unor nuanţe şi metamorfoze esenţiale nu au întârziat să se arate. Eminescu, căruia nu se putea să nu i se recunoască şcoala occidentală, influenţa filozofiei germane, a filosofilor pesimişti, trebuia „autohtonizat". Trebuia impusă *diferenţa*. Astfel, în studiul lui R. Portnoi, Eminescu din *Mihai* devine cu insistenţă *Mihail*. Poetului i se va recunoaşte înainte de toate poezia socială. El este tipologic poetul protestatar împotriva „nedreptăţii sociale", cel mai frecvent citat poem fiind *Împărat şi proletar*. Dragostea de ţară devine exponenţială în *Scrisoarea III*. Poezia lui este constituită pe motivele „creaţiei norodnice" (*Ce te legeni, codrule?*).

[14] Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Bucureşti, Cartea românească, 2008, p. 72.

Mihail Eminescu a cântat „*jingaş* şi duios” dragostea, natura ţării (*Călin, file din poveste*). Chiar dacă este elaborat conform clişeului îndoctrinării moldoveniste, studiul lui Portnoi denotă o bună cunoaştere a operei poetului. Invocarea detaliilor, a unor nuanţe biografice, poetice – toate vin din formaţia intelectuală temeinică a lui R. Portnoi, acumulată în perioada interbelică din lecturile studiilor eminescologice apărute în acel timp. R. Portnoi rămâne unul din cei mai instruiţi intelectuali ai primelor două decenii postbelice din Basarabia. Nu a făcut dizidenţă, nu a avut idei în răspăr cu ideologia timpului, dar a contribuit la promovarea, fie şi parţială sau stereotipizată, a imaginii lui Eminescu în stânga Prutului. El încetăţeneşte în receptarea timpului ideea că *viaţa poetului e plină de chinuri* („Viaţa marelui poet îi o pildă vie a acelor greutăţi şi chinuri nesfârşite, pe care le îndură, în condiţiile obştii capitaliste, oamenii artei şi ai *ştiinţii*”[15]). Introducerii, romantic exaltate, îi urmează o succintă biografie a poetului şi o, la fel de succintă, caracterizare a activităţii literare (1866-1883). Situaţia social-politică în care activează Eminescu face obiectul criticii sistemului politic burghezo-democratic prin optica sociologismului şi a vieţii oropsite a maselor truditoare. Conform tipicului realismului socialist care intra în vogă, concepţiilor social-politice ale autorului studiat li se acordă un capitol aparte. Aici, discursul ideologizant avea certe finalităţi formative şi educative, exercitate asupra maselor de cititori. De altfel, acest obiectiv a fost prezent precum o santinelă în toate lucrările de acest gen, în manualele şcolare, în monografii etc., până în anii ’90. Scriitorii clasici erau băgaţi în acest *Pat al lui Procust*, dar mai cu seamă cei veniţi din alte sisteme sociale decât cel comunist totalitar trebuiau trecuţi prin grila de lectură a noii ideologii, necesitau interpretare şi reinterpretare în vederea depistării „mărginirilor”, a lacunelor şi erorilor în viziunea lor despre lume, societate, istorie, stat

---

[15] Ramil Portnoi, *Mihail Eminescu*. În Mihail Eminescu, *Poezii*, Chişinău, Editura *pedagojică* de Stat a R.S.S. Moldovenească „Şcoala Sovietică”, 1954, p. 16.

etc. Prin urmare, în studiul lui R. Portnoi, Eminescu este perceput în mare măsură, alături de Caragiale şi Creangă, drept scriitor antijunimist. În general Junimea este prezentată drept o societate burgheză, importanța ei la dezvoltarea culturii şi literaturii fiind desconsiderată programatic. Fără îndoială, Ramil Portnoi cunoştea studiile lui G. Călinescu, ediția lui Perpessicius, dar lectura şi interpretarea operei eminesciene este selectivă, prin matricea ideologică a timpului[16]. Drept dovadă de supunere la directivele ideologice ale vremii, criticul depistează în concepțiile social-politice ale lui Eminescu anumite „contraziceri", găsind amendabil mai ales paseismul: „Pe de o parte, în creația poetului clocoteşte revolta sinceră împotriva orânduielii burghezo-moşiereşti. Foarte realistă, limpede şi consecventă în critica lui Eminescu împotriva orânduielii nedrepte. Pe de altă parte, Eminescu îi nelimpede şi utopic în privința orânduielii obşteşti dorite. […] caută deseori orânduiala nouă, mai bună, undeva în vremurile medievale, în obştea patriarhală"[17]. R. Portnoi preia de fapt „modelul" interpretativ al lui C. Gherea, adaptându-l nevoilor ideologice şi politice din stânga Prutului. De altfel, criticarea şi condamnarea paseismului eminescian va deveni locul comun atât al exegezei „calificate", cât şi al compunerilor şcolăreşti.

R. Portnoi apreciază, în măsura permisă, poezia de revoltă socială (*Junii corupți*, *Epigonii*, *Înger şi demon*, *Împărat şi proletar*, *Scrisoarea III* etc.). Un amplu fragment al analizei este dedicat poeziei de inspirație folclorică sau cu motive folclorice. Ca şi T. Maiorescu, se arată impresionat de rimele surprinzătoare. Criticul basarabean recurge de fapt

---

[16] Amintindu-mi de studenția mea la Universitatea de Stat „Alecu Russo" din Bălți, am descoperit conceptul, atitudinile, calupurile de texte ale lui Ramil Portnoi trecute de-a gata în cursul profesorului V. Senic. Ordinea şi calitatea argumentării, mai cu seamă criticile aduse societății „Junimea" şi revistei „Convorbiri literare", citatele din poemul postum *Icoană şi privaz* – erau construite toate pe aceeaşi schemă interpretativă.

[17] Ramil Portnoi, *Mihail Eminescu*. În cartea: Mihail Eminescu, *Poezii*, Chişinău, Editura *pedagojică* de Stat a R.S.S. Moldovenească „Şcoala Sovietică", 1954, p. 24.

la un colaj *à l'époque* din interpretări ideologice, estetice, sociologizante. În mod imperativ istoricii literari trebuie să citească acest gen de analize şi comentarii cu infraroşu. După capitolul despre proza lui Eminescu, autorul introduce o piesă obligatorie – *Eminescu şi literatura rusă* –, în care sunt exacerbate influențele culturii slave asupra culturii moldoveneşti. De aici şi până la „înrâurirea noroadelor slave”, tradiția (invocându-se insistent şi disproporționat concepția lui G. Ibrăileanu) şi rostirea moldovenească la Eminescu…, nu este decât o „deducție” ideologică. Concluzia studiului relevă marea iubire a poetului *Mihail* Eminescu față de poporul moldovenesc. Autorul expresiei „Suntem români şi punctum” era înfățişat acum basarabenilor drept „patriot al neamului său – norodul moldovenesc”. Deşi mai dificil, cu implicarea unui arsenal ideologic sporit al discursului manipulator (în comparație cu „metodologia” de creare a iluziei de „clasic al literaturii moldoveneşti” aplicată personalității şi operei lui Ion Creangă), *Mihail* Eminescu devine cel de-al doilea reper de bază în construcția canonului unei noi literaturi, care trebuia să fie literatura moldovenească – o altă literatură decât literatura română.

Reacția presei la apariția volumului *Poezii* de Mihail Eminescu. Ediția din 1954 îngloba în temei poezia antumă şi o serie de texte postume. Volumul era aşteptat de basarabenii dornici de carte. Presa timpului a reacționat prompt la apariția lui şi orice am spune astăzi, oricât de critici am fi față de acele timpuri, publicarea poeziilor lui Eminescu a constituit un eveniment cultural şi educațional excepțional, decisiv pentru evoluția ulterioară a literaturii. Or, impactul lui se va face simțit imediat în calitatea limbajului poeziei Generației '60, considerată o generație de aur a perioadei postbelice din Basarabia.

Din istoria receptării primei ediții eminesciene în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească (R.S.S.M.) am selectat două surse: una scrisă în moldovenească şi alta în rusă. Astfel, G.F. Bogaci, în articolul său *Un dar prețios cititorilor*, saluta apariția volumului şi considera că „a venit

şi vremea pentru crearea unei temeinice istorii a literaturi moldoveneşti clasice"[18]. Pe de altă parte, Iosif Vartician publică în varianta rusă a cotidianului *Moldova socialistă* o cronică acidă [19]. Adversar virulent al românismului, poziția şi atitudinile ideologice ale lui I. Vartician au restricționat receptarea, el fiind unul din ştabii de temut. Prefațatorul ediției eminesciene A. Borşci este amendat categoric pentru folosirea expresiei „scurta experiență" de scriere cu grafie latină în Transnistria de astăzi[20], imputându-i-se indirect că acesta ar regreta că acea perioadă a fost scurtă: „Автор дает политически неверную, объективистскую оценку реакционной деятельности молдаво-румынских националистов в МАССР в 1932-38 гг., характеризируя эту деятельность, как «краткий опыт латинизации молдавского письма»"[21]. Remarcăm un detaliu de luat în seamă: dacă Bogaci îşi scrie recenzia într-o română aproximativă, Vartician scrie într-o excelentă limbă rusă. Prin urmare, cultivarea discrepanței intelectuale dintre vorbitorii acestor limbi (româna trebuia retardată intenționat spre a ajunge „limbă moldovenească", iar rusa – cultivată ca model) făcea parte din strategiile de creare a unui nou „norod".

Tot în 1954, când se împlinesc 65 de ani de la moartea lui Eminescu, apar o serie de articole omagiale, printre care şi eseul lui Vasile Coroban *Mihail Eminescu, marele poet*[22]. Limbajul îngrijit, expresia stilistică firească, autentic româ-

---

[18] G.F. Bogaci, *Un dar prețios cititorilor* // Învățătorul Moldovei, 10 octombrie 1954, p. 4.

[19] И. Вартичян, *Стихи Михаила Эминеску* // Совьетская Молдавия, 20 octombrie, 1954, p. 2.

[20] A. Borşci amintea în prefață despre scurta perioadă când în stânga Nistrului s-a scris româneşte: „Scurta experiență de latinizare a scrisului moldovenesc care a avut loc în R.A.S.S. Moldovenească în anii 1932-1938 a arătat, în chip viu, cât de mari au fost greutățile *estea*".

[21] „Autorul apreciază politic incorect şi subiectiv activitatea reacționară a naționaliştilor moldo-români din R.A.S.S.M. în anii 1932-38, caracterizând această activitate drept «scurtă experiență de latinizare a scrisului moldovenesc»" (traducere M.Ş.).

[22] Vasile Coroban *Mihail Eminescu, marele poet* // Tinerimea Moldovei, 16 iunie, 1954, p. 3.

nească, apar ca disonante față de „modelele” discursive ale timpului. Autorul aduce în exegeza eminesciană moldovenească un text de certă valoare estetică, deşi nu scapă de anumite clişee ale receptării specifice respectivului context istoric (Eminescu este „poet combatant”, iar poezia lui are un vădit „caracter de clasă”). Cu acelaşi prilej, I.K. Vartician, pe care l-am invocat ceva mai sus, semnează un text de doar 65 de rânduri pe o coloană îngustă de ziar, intitulat *Mihail Eminescu*. Structura acestui text conține strategia de îndoctrinare a generației tinere. În prima parte se narează despre cât de grea a fost viața lui Eminescu, în partea a II-a – despre cât de mult a apreciat Eminescu literatura rusă, iar în partea a III-a citim o singură frază despre opera poetului: „*Jeniului* lui Eminescu îi *aparțân* aşa poezii politice ascuțite, cum *îs* «Împărat şi proletar», «Junii corupți», «*Înjer* şi demon», «Scrisorile», poemele «Călin» şi «Luceafărul»”[23]. În concluzie, lui Eminescu i se recunoaşte dubla filiație: „feciorul credincios al norodului, atât cel moldovenesc, cât şi cel român”.

Şi ziarul *Țăranul Sovietic* din 15 iunie 1954 găzduia în pagina 3 un grupaj de texte eminesciene şi despre Eminescu. Aflăm şi aici clişeul ideologizat al receptării lui Eminescu. R. Portnoi, bunăoară, semna studiul *Mihail Eminescu. 65 de ani de la moartea poetului*. Deşi scris conform algoritmului moldo-sovietic, textul lui Portnoi menține nivelul interbelic al limbii române. Publicarea secvențelor din opera lui Eminescu este organizată în câteva cicluri tematice propagandistice: *Eminescu despre clasicii literaturii ruse*, *Eminescu despre situația truditorului*, *Eminescu despre burghezia şi politicienii ei*, poemele *Ai noştri tineri…*, *De ce nu-mi vii?*

După lansarea primului proiect de receptare a vieții şi operei lui Mihai Eminescu în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, deşi apar câteva studii demne de reținut

[23] Vartician I.K., *Mihail Eminescu* // Tânărul leninist, 2 decembrie 1954, p. 4.

într-o bibliografie[24], opera lui Eminescu, timp de 20 de ani, va sta sub „autoritatea" critică a lui Ramil Portnoi, al cărui discurs a fost supus pe parcurs unor modificări neînsemnate. Prin urmare, amalgamul dintre sociologismul doctrinar şi estetismul restrictiv a dominat receptarea „canonică", inclusiv canonul pedagogic (mai ales în manualele şcolare), până în 1974, când apare monografia lui Constantin Popovici.

Receptarea între istorie culturală, istorie literară şi exegeza operei. Momentul Popovici

Istoricul literar şi scriitorul Constantin Popovici publica primul său text despre Eminescu în 1955[25]. Lucrarea de referinţă a acestui exeget este însă monografia *Eminescu. Viaţa şi opera*[26], reluată în câteva ediţii. Cu studii la Universitatea de Stat din Cernăuţi (1946–1951), bucovineanul C. Popovici a avut acces direct la sursele cu informaţii inedite despre viaţa şi opera poetului. Îndelungata corespondenţă a autorului cu unul din nepoţii de frate ai poetului Gheorghe Eminescu a fost o oportunitate pentru un cercetător al operei eminesciene. Un alt moment semnificativ ţine de faptul că lucrarea a fost elaborată în urma parcurgerii manuscriselor eminesciene. În timpul „protectoratului sovietic" asupra Republicii Populare Române (R.P.R.), C. Popovici a făcut parte din statul major al armatei sovietice dislocată după cel de-al Doilea Război Mondial la Bucureşti. Corpul de militari sovietici cu misiuni speciale (kgb-iste) includea şi pe un viitor scriitor şi exeget, cu aplecare deosebită asupra operei poetului Mihai Eminescu. C. Popovici a folosit astfel timpul aflării la Bucureşti şi la studierea operei eminesciene. Nouta-

[24] Leonid Curuci, *Creaţia lui Eminescu şi basmul*, Chişinău, Cartea Moldovenească, 1960; *Aspecte ale artei eminesciene*, Chişinău, Cartea Moldovenească, 1966.

[25] Constantin Popovici, *Din viaţa lui Mihail Eminescu* // Tinerimea Moldovei, 14 dec., 1955, p. 2-3.

[26] Constantin Popovici, *Eminescu. Viaţa şi opera*, Chişinău, Cartea Moldovenească, 1974, 576 p.; ed. a II-a, 1976, ediţia a III-a, 1988; ediţia a IV-a, 2008; volumul I din C. Popovici, *Opere complete* în 15 volume.

te incontestabilă pentru acel moment, monografia *Eminescu. Viaţa şi opera* ridica cercetarea eminesciană din R.S.S.M. pe o treaptă superioară. Deşi are la bază un principiu eclectic de organizare şi interpretare a materiei, având valoare strict culturală într-o eventuală istorie a evoluţiei eminescologiei, cartea lui C. Popovici a însemnat o deschidere sursologică aproape nesperată. În cele 576 de pagini autorul prezintă etapele vieţii poetului, în combinaţie cu interpretarea celor mai importante lucrări. Astfel, în capitolul *La studii în străinătate*, sunt analizate „1. Scrierile în proză: a. Romanul «Geniu pustiu»; b. Nuvela «Sărmanul Dionis»; c. «Făt frumos din lacrimă» şi «Poveste indică»; 2. Opera poetică din anii de studiu la universităţile din Viena şi Berlin”[27]. Din „ciclul poeziilor cu caracter social (anii 1870-1880)” este nelipsită analiza postumei *Viaţa*.

Dincolo de atuurile de context cultural şi social-politic ale cărţii, exegeza lui C. Popovici nu operează în interiorul unui concept valoric inedit, elaborat în competiţie strânsă cu cele mai noi teorii eminescologice sau măcar conform importanţei textelor eminesciene. Este evidentă înclinarea spre partea „ideologizabilă” a textelor. Prin urmare, 70 de pagini sunt rezervate comentariului celor două poeme „revoluţionare” semnate de Eminescu: *Înger şi demon* şi *Împărat şi proletar*. Raţiunile acestei disproporţii asumate sunt incluse la sfârşitul capitolului: „Cuvintele înflăcărate ale eroului liric «Zdrobiţi orânduiala cea crudă şi nedreaptă, / Ce lumea o împarte în mizeri şi bogaţi!» – ca şi multe alte apeluri înflăcărate, întâlnite în poem, au servit adeseori drept îndemnuri şi lozinci de luptă, cu care proletariatul a mers la asaltul lumii burgheze, a luptat şi a învins”[28]. Mai amintim aici că poemul *Luceafărul* este comentat în spaţiul a doar 25 de pagini, iar *Scrisorilor* le sunt rezervate 39 de pagini…

C. Popovici ştia prea bine că Eminescu îşi semnase poeziile cu prenumele Mihai, iar nu Mihail. Pentru a evita

---

[27] Constantin Popovici, *Eminescu. Viaţa şi opera*, Chişinău, Cartea Moldovenească, 1974, p. 575.

[28] *Ibidem*, p. 266.

această absurdă polemică a prenumelor Mihai/Mihail, ceea ce însemna român/moldovean, criticul renunță să-i dea prenumele. Poetul este numit fie „M. Eminescu" sau „Eminescu" – aceste semne ale timpului nu mai pot fi retuşate… Deşi pătrunsă încă de clişeul partinic, monografia impresionează şi astăzi prin aparatul bibliografic de care a dispus autorul ei. În paginile ei se regăsesc toate numele exegeților care au avut un cuvânt de spus în problema valorificării operei lui Eminescu. Este uimitoare (dar explicabilă în cazul unui ofițer cu misiuni speciale) libertatea lui C. Popovici de a construi o demonstrație documentată pe cele mai relevante acte, exegeze şi pe un corpus exhaustiv (pentru acele timpuri) de texte. Fără îndoială, monografia lui C. Popovici reprezenta o excepție pentru acel timp. Cu părere de rău, autorul îşi încheia munca asiduă cu o observație nedreaptă asupra lui Emil Cioran: „Ce-i drept, unii – reacționari vădiți, fascişti şi mistici de teapa lui E. Cioran, caută să folosească opera marelui poet în interesele lor meschine de transfugi, denaturându-i fondul combativ şi democratic"[29].

Exegeza estetică şi poetică. Momentul Cimpoi

Lansat prin publicarea articolului *„Cu gândiri şi cu imagini..."*[30], concepția lui Mihai Cimpoi asupra operei lui Eminescu s-a constituit pe întinderea a mai bine de patru decenii şi numără o serie de lucrări importante: *Narcis şi Hyperion* (1979, 1986, 1994), *Căderea în sus a Luceafărului* (1993), *Spre un nou Eminescu* (1993, 1995), *Plânsul Demiurgului* (1999), *Eminescu – mă topesc în flăcări* (2000), *Esența Ființei. (Mi)teme şi simboluri existențiale eminesciene* (2003), *Dicționarul enciclopedic Mihai Eminescu* (2013) etc. Publicarea eseului (numit în alte ediții şi poem critic) *Narcis şi Hyperion* în 1979, în care poetul *Mihai* Eminescu deja era

[29] *Ibidem*, p. 562.

[30] Mihai Cimpoi, *„Cu gândiri şi cu imagini..."* // Moldova socialistă, 14 ianuarie 1970.

surprins „creând sub semnul obsesiei sistemice”[31], a constituit un adevărat eveniment în contextul receptării operei lui Eminescu în Basarabia. Pe parcursul anilor, exegetul şi-a diversificat ustensilele hermeneutice. Cu exegeza lui Mihai Cimpoi, basarabenii intră în contemporaneitatea şi competiţia de idei ale eminescologiei. Amplul eseu *Esenţa Fiinţei. (Mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciene*[32], bunăoară, vine cu o viziune transdisciplinară asupra operei eminesciene. Propunându-şi o relectură „a poeziei şi mitopo(i)eticii eminesciene prin grila existenţială şi „nodul tragic”, Mihai Cimpoi semnalează prezenţa în opera lui Eminescu a unei reţele de imagini (G. Călinescu vorbea de „teme romantice”, manifeste în „cadrul psihic” şi „cadrul fizic”), pe care le defineşte în manieră modern-postmodernă *(mi)teme* – simbioză terminologică între *mit* şi *temă*. Criticul actualizează discursul eminescologic, aplicând conceptele *homologiei* şi *homosemiei*, care includ „disecţiile”, şi apoi „articulările” structurilor filosofice, culturale, artistice analizate. În studiul operei lui Eminescu, exerciţiul hermeneutic este aplicat pe seria de imagini arhetipale, mitice pentru a disloca mitemele de natură filosofico-poetică, reorganizându-le în funcţie de asemănarea sau identitatea lor măcar într-un sigur punct. Perspectiva existenţialist-structuralistă explică, până la un punct, modul în care se pot întâlni în cadrul analizei poetice Platon, Kant, Hegel, Schopenhauer, Eminescu, Heidegger, Sartre, Kierkegaard… Prin calitatea demersului exegetic Mihai Cimpoi se aşează în rândul autorilor care aplică ustensilele filosofiei existenţialiste la comentarea operei lui Eminescu. Exerciţiul a fost practicat anterior de Rosa Del Conte (*Eminescu sau despre Absolut*, 1963, 1990) şi de Svetlana Paleologu-Matta (*Eminescu şi abisul ontologic*, 1988, 1994), care l-au citit pe poet prin reperele filosofiei lui Martin Heidegger.

---

[31] Mihai Cimpoi, *Narcis şi Hyperion*, Chişinău, Literatura artistică, 1986, p. 3.

[32] Mihai Cimpoi, *Esenţa Fiinţei. (Mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciene*, Chişinău, Gunivas, 2003.

Mihai Cimpoi îşi organizează analiza într-un concept deductiv cu serii antitetice, ținând cont mereu de scindarea romantică a perspectivei eminesciene asupra universului şi ființei. După *Argument*, din care aflăm că *„tensiunea ontologică* e datul esențial al eminescianismului, tradusă şi într-un *sinergism*, care e mai mult decât *armonia* observată de Vianu şi *sinestezia* (baudelairiană); e o asociere într-un Tot a tuturor organelor, sistemelor, factorilor. Ființarea pentru plinul sufletesc ca şi ființarea pentru golul sufletesc (pentru nimic, precum zice Sartre) se împreunează, la Eminescu, într-un singur acord sinergetic"[33], criticul abordează nucleul (*mi)temic* al operei eminesciene *Viața/Ființa*, constatând că „viziunea eminesciană asupra *vieții* consună cu viziunea modernă asupra vieții ca proces continuu de trecere de la ne-viu la viu printr-o creştere negentropică graduală a originii componentelor sistemelor vii, *viața* apare din *viață*, *viața* dă naştere la *viață*. *Viul* este un sistem bine ordonat, în care fiecare element îşi are funcția şi poziția sa (pre)determinată"[34]. Cosmogonicul punct, „mult mai slab ca boaba spumii", „stăpânul fără margini peste marginile lumii", „cel întâi şi singur. Iată-l, / Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl..." consună, zice Mihai Cimpoi, cu „întreaga totalitate ontogenetică de la punctul prim al fecundării"[35] (din teoria fizicianului Erwin Schrödinger), cu „programul genetic care include informație, mesaj, cod şi care face ca reproducerea unui organism să constituie reproducerea elementelor lui structurale"[36] (din teoria geneticianului François Jacob). Exegetul afirmă că la Eminescu, indiferent de „registrul pozitiv sau negativ al reprezentării, viața e văzută în sensul interpretării ei de fizicienii şi biologii secolului XX ca „program", ca „plan", ca „proiect" codificat, ca „vis ancestral". Surprins în miezul antitezelor romantice Viață/Moarte // Ființă/Neființă, personajul lui Eminescu „trăieşte moartea cu o deosebită

[33] *Ibidem*, p. 10.
[34] *Ibidem*, p. 11.
[35] *Idem*.
[36] *Idem*.

intensitate, căci ştie că împreună cu viaţa constituie două file ale existenţei”[37]. *Homo al hybrisului*, omul eminescian „trăieşte viul cu o intensitate care îi readuce fiorul morţii şi trăieşte moartea cu o intensitate care îi readuce lumina şi căldura viului”[38]. Şi G. Călinescu, în *Opera lui Mihai Eminescu*, observa organicitatea vieţii şi a morţii în „imaginea fiinţei vii cu aspect cadaveric” sau a „viului cadaveric”. Abordată din altă perspectivă, imaginea sugera de asemenea structura hibridă a omului eminescian.

Nu doar viaţa, constată în continuare autorul *Esenţei Fiinţei*, este o dimensiune existenţială la Eminescu, ci şi moartea. Ea are perspectivă, întindere, răspândire, precum în poemul *Memento mori* („Timpul mort şi-ntinde membrii şi devine veşnicie”). În ordinea manifestărilor existenţiale, omul eminescian, „e firesc ca, în faţa morţii ca «moarte eternă», să aibă o atitudine senină, «mioritică», marcată de resemnare stoică, ce vor da naştere celor două capodopere existenţiale ale sale *Glossă* şi *Odă (în metru antic)*”[39]. Observaţia este pertinentă, însă omul eminescian nu va trăi întotdeauna o „atitudine senină”, univocă în faţa morţii. Alte texte eminesciene, mai ales postume, contrazic afirmaţia criticului. Poemul *Bolnav în al meu suflet*... (citat de altfel în volum, dar la capitolul *Angoasa (Spaima, Neliniştea) vs. Dorinţa (Dorul)* prezintă un revoltat metafizic împotriva implacabilei, cumplit de obositoarei rotiri existenţiale moarte/viaţă, viaţă/moarte, implorând moartea. Nici în cazul *Odei (în metru antic)*, credem, nu avem certitudinea că omul eminescian se află în faţa „morţii ca «moarte eternă»”, or, opera eminesciană are o multitudine de proiecţii conotative şi abordarea uneia din ele (cea existenţială, în cazul de faţă) nu reflectă totalitatea ei exemplară.

În aceeaşi ordine, a manifestării spiritului în *Odă (în metru antic)*, dar şi a semnificaţiei existenţiale a opoziţiei Fiinţă/Nefiinţă, Mihai Cimpoi surprinde trei ipostaze ale

---

[37] *Ibidem*, p. 15.
[38] *Ibidem*, p. 16.
[39] *Ibidem*, p. 21.

arătării Ființei: „ființare, în-ființare și supra-ființare" (capitolul *„Arătările" ființei*). Observația exegetului pune în lumină un topos eminescian cu o semnificație aparte. Este, se precizează în volum, „un topos existențial pe care se axează temeinic demersul său mitopo(i)etic"[40], fiindcă „a arăta înseamnă a face văzut plinul și golul, înseamnă relevare/ ascundere heideggeriană, deci – în termeni eminescieni – a cunoaște o stare de cumpănire între ființă și neființă"[41]. De fapt toate atitudinile personajului eminescian, sau cum îl numește exegetul „omul eminescian", își vor afla pornirea și explicația în *nodul tragic:* „poetul descoperă cu neliniște interioară, neliniște de natură metafizică, acel nod al contradictoriului din lucruri, care este anume *nodul tragic*"[42]. Criticul constată că Eminescu, și prin el personajele sale, trăiește deosebit de adânc descoperirea acestei rațiuni a lumii, „proiectând motivul vieții ca vis într-o viziune intens colorată existențial: «Că vis al morții eterne e viața lumii întregi»"[43]. Nodul tragic e „«sâmburele lumii» în care sălășluiește contradictoriul, adică acolo unde ființarea este ademenită într-un singur ghem de contradicții care se provoacă și se tensionează reciproc. El se constituie într-un principiu structurant al universului său"[44]. La scară universală, „omul eminescian este prin excelență un om tragic"[45], criticul basarabean fiind în acord cu Ioana Em. Petrescu, care considera că „sentimentul tragic al existenței"[46] este propriu ființei „condamnate să-și suporte eternitatea și să susțină, veșnic, povara lumilor care renasc din moarte, ca un reper al identității"[47]. În interpretarea lui Mihai Cimpoi, natura limitată a ființei devine sursă a tragismului care „nu este decât con-

---

[40] *Ibidem*, p. 25.

[41] *Ibidem*, p. 26.

[42] *Ibidem*, p. 37.

[43] *Idem*.

[44] *Idem*.

[45] *Idem*.

[46] Ioana Em. Petrescu, *Mihai Eminescu – poet tragic*, Iași, Editura Junimea, 1994, p. 11.

[47] *Ibidem*, p. 14.

ştiinţa existenţei unei ordini universale sub semnul destinului şi al limitelor care se pun în calea realizării de sine a omului. În faţa acestuia, care depune eforturi disperate de cunoaştere, lumea îşi închide sensurile, le încifrează, le codifică". Neputinţa de a descifra sensurile absconse ale lumii este însoţită de „setea de absolut" sau de „dorul nemărginit" (de cunoaştere şi autocunoaştere). Spre deosebire de Ioana Em. Petrescu, care afirmă că viziunea personajului eminescian evoluează şi în a treia etapă de creaţie şi adoptă o viziune tragică asupra lumii, Mihai Cimpoi consideră că „viziunile eminesciene sunt constant tragice"[48], or, Eminescu, poet al fiinţei, este „un existenţialist nativ, nesofisticat". De fapt, poetul e tot atât al fiinţei, pe cât este al nefiinţei. Ideea se regăseşte şi în argumentarea naturii existenţiale a *nodului tragic* eminescian prin acel „ghem de contradicţii care se provoacă şi se tensionează reciproc".

Din filosofia *nucleului tragic* descinde natura pesimismului omului eminescian, care are conştiinţa propriilor limite (capitolul *Limitele*). Imposibilitatea cunoaşterii ieroglifei lumii dă naştere neliniştii, angoasei, anxietăţii: „Limita, afirmă exegetul, se impune ca primă primejdie de ordin existenţial, capcanele ei apărând din imediata apropiere, din Dincolo-ul din preajmă. Şi nu numai: ele apar şi din propriul eu"[49]. La rândul lor, aceste stări provoacă *suferinţa* eroului eminescian (capitolul *Suferinţa*), trăită „ca realitate psihică substanţială care aduce revelaţia limitei existenţiale"[50]. La Eminescu, afirmă criticul, şi „eliberarea de suferinţă are loc numai prin suferinţă, adică prin trăirea ei totală"[51]. E adevărat că poetul a încercat să găsească soluţii compensatorii suferinţei din care se naşte opera (în poemul *Odin şi poetul*, spre exemplu), dar fericirea ca sursă a creaţiei a fost o idee utopică, de laborator, pentru natura romantică a omului eminescian şi a poetului.

---

[48] Mihai Cimpoi, *Esenţa Fiinţei. (Mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciene*, Chişinău, Gunivas, 2003, p. 39.

[49] *Ibidem*, p. 48.

[50] *Ibidem*, p. 65.

[51] *Ibidem*, p. 66.

Elaborându-şi lucrarea în vederea unei structuri cu „sertare”, Mihai Cimpoi observă că suferinţa fizică şi metafizică a omului eminescian cauzează închidere în sine, singurătate (capitolul *Singurătatea*), or „restrângerea, replierea, reîntoarcerea la sine însuşi, provoacă închiderea în cerc care este – iarăşi – un cerc existenţial”[52]. Înrudită cu singurătatea este starea de *melancolie* – expresie a „rătăcirii spiritului care nu se întâlneşte cu identicul” –, căreia i se consacră în volum o analiză aparte.

Mutând accentul pe percepţiile exterior-interioare ale omului eminescian, întrerupând (deliberat oare?) coerenţa în care îşi construia demonstraţia, criticul orientează comentariul spre alte (mi)teme: *timpul şi spaţiul*, *ne-sfârşirea (Eminescu şi Brâncuşi)*, *abisul*, *destinul*, *disperarea*, *nimicul (nihilismul şi „apusul de zeitate”)*, *devenirea*, *mişcarea*, *voinţa (Eminescu şi Schopenhauer)*, *cercul*, *taina (nonsensul şi nihilismul relativ)*, *simbolismul medieval*, *lumea ca teatru*, *fiinţa şi raţiunea (Eminescu şi postmodernismul)*.

În capitolul *Lumea ca teatru*, autorul *Esenţei Fiinţei* dezvoltă exegeza eminesciană prin depistarea (mi)temului dat în poeme precum *Epigonii*, *Împărat şi proletar*, *Memento mori*, *Andrei Mureşanu*. „Spiritul teatral al lumii” e descoperit şi în *Luceafărul*, prin „maşinăria cosmică perfectă”, „învârtirea sferică”, repartiţia deterministă a cercurilor şi „rolurilor” şi subordonarea lor regizorului-Demiurg”. Şi ciclul *Scrisorilor*, consideră M. Cimpoi, construit pe principul chiasmului, include „nucleul ideatic al teatralităţii lumii”. Imaginii *theatrum mundi* (tradiţională deja în receptarea eminesciană), criticul îi adaugă alte imagini-cheie ale discursului eminescian: *theatrum interioris*, *theatrum historiae, theatrum intermundorum*. Specificitatea şi originalitatea lui Eminescu, afirmă exegetul, rezidă în „esenţa existenţială a *teatrului interior*, în convorbire cu propria umbră – mai exact spus – cu propriile umbre”[53].

---

[52] *Ibidem*, p. 71.
[53] *Ibidem*, p. 252.

Cel din urmă capitol include o paralelă între Eminescu şi postmodernism. Momentul de tangenţă l-ar constitui imaginea „Cugetătorului slab”, al cărui „însemn atributiv” este „diadema de spini, asimilată în *Împărat şi Proletar* „cununii de paie” a Moşneagului-Rege Lear, simbol al delirului”, „or, argumentează criticul, gândirea slabă, după Vattimo, este marca modernităţii târzii şi a postmodernismului”[54]. Grăbită şi forţată după părerea noastră, proiecţia postmodernistă a omului eminescian rămâne în suspans (necesarul suspans, credem noi), deşi paralela Eminescu – postmodernism s-a aplicat nu doar postumei *Contrapagină*, la exemplul căreia recurge şi Mihai Cimpoi, ci şi altor texte rămase în manuscris (poemul *Demonism*, spre exemplu).

Eminescu a lăsat o operă deschisă interpretărilor, dar calea spre miezul ei e dificilă. Profunda cunoaştere a acestei opere, dar şi a exegezei eminesciene, i-au îngăduit lui Mihai Cimpoi să elaboreze o sinteză care pune în lumină latura existenţialistă a operei eminesciene, revalorizând într-o formulă sinergică elementele fondului idealist al po(i)eticii lui, şi să deschidă pentru tinerii exegeţi o nouă pistă de lectură, dar şi de îndoieli.

***

Prezentând cele mai relevante momente din istoria receptării lui Mihai Eminescu în Basarabia pe întinderea a mai bine de şase decenii, suntem conştienţi de necesitatea scrierii unui studiu amplu, care ar pune în valoare din varii perspective ce s-a scris, inclusiv calitatea ediţiilor operei eminesciene, semiotica ilustrării cărţilor (mai ales a celor destinate copiilor), dar şi operele muzicale scrise pe motive eminesciene, filmele care s-au turnat, spectacolele care s-au montat, nu în cele din urmă – un şir lung de texte artistice care l-au intertextualizat pe Eminescu şi opera sa.

---

[54] *Ibidem*, p. 262.

Bibliografie

Bogaci, G.F., *Un dar preţios cititorilor* // Învăţătorul Moldovei, 10 octombrie 1954.
Borşci, A.T., *Editarea operelor alese ale lui M. Eminescu*. În Mihai Eminescu Poezii, Chişinău, Editura pedagogică de Stat a RSS Moldovenească „Şcoala Sovietică”, 1954.
Cimpoi, Mihai, *Esenţa Fiinţei. (Mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciene*, Chişinău, Gunivas, 2003.
Cimpoi, Mihai, *Narcis şi Hyperion*, Chişinău, Literatura artistică, 1986.
Cimpoi, Mihai, *„Cu gândiri şi cu imagini…”* // Moldova socialistă, 14 ianuarie 1970.
Coroban, Vasile, *Mihail Eminescu, marele poet* // Tinerimea Moldovei, 16 iunie, 1954.
Curuci, Leonid, *Aspecte ale artei eminesciene*, Chişinău, Cartea Moldovenească, 1966.
Curuci, Leonid, *Creaţia lui Eminescu şi basmul*, Chişinău, Cartea Moldovenească, 1960.
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe: *„Duşman înverşunat al timpului ucigător de forme”*, în: Mihai Cimpoi, *Spre un nou Eminescu*, Chişinău, Hyperion, 1993.
Eminescu Mihail, *Poezii*, Chişinău, Editura pedagojică de Stat a RSS Moldovenească „Şcoala Sovietică”, 1954.
Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Bucureşti, Cartea românească, 2008.
Petrescu, Ioana Em., *Mihai Eminescu – poet tragic*, Iaşi, Junimea, 1994.
Popovici, Constantin, *Eminescu. Viaţa şi opera*, Chişinău, Cartea Moldovenească, 1974.
Popovici, Constantin, *Din viaţa lui Mihail Eminescu* // Tinerimea Moldovei, 14 dec., 1955.
Portnoi, Ramil, *Mihail Eminescu*. În Mihail Eminescu, Poezii, Chişinău, Editura pedagojică de Stat a RSS Moldovenească „Şcoala Sovietică”, 1954.
Şleahtiţchi, Maria, *Reprezentarea lui Ion Creangă în canonul literar din Basarabia: contribuţii la o eventuală istorie a receptării* // „Caietele de la Putna. *Geniu şi memorie colectivă Creangă + Creangă*”, Editura Nicodim Caligraful Mănăstirea Putna, 2012.
Vartician, I.K., *Mihail Eminescu* // Tânărul leninist, 2 decembrie 1954.

Вартичян, И., *Стихи Михаила Эминеску* // Совьетская Молдавия, 20 octombrie, 1954.

Abstract

The present article shows the stages of perception of Mihai Eminescu's work in the Romanian literature from Bessarabia. The exegesis is mainly aimed at the perception beginning with the second half of the twentieth century until modern times, and has the following thematic nuclei: a) syncopated perception; b) a decade without Eminescu; c) late reclaiming. Amid propagandist cleavages and pathetic exegesis; d) the strengthening of a stereotype, the mutations of an illusion: the Portnoi moment; e) the perception amid cultural history, literary history, and the exegesis of the work: the Popovici moment; f) aesthetic and poetic exegesis: the Cimpoi moment.

Eminescu şi cultura amintirii. De la evocare la ficțiunea postmodernă

Andreea MIRONESCU
(andreea.mironescu@uaic.ro)

Dacă acceptăm sugestiile teoreticienilor culturii preocupați de memoria socială, de la Maurice Halbwachs la Paul Ricoeur, geneza şi actualitatea „mitului Eminescu" pot fi examinate de pe poziții mai puțin radicale[1]. Dincolo de axioma simplificatoare că orice societate are nevoie de mituri, e poate mai utilă observația că, măcar în parte, mitul lui Eminescu este legat de o cultură (dar, în cazul de față, şi de un cult) al amintirii, declanşat simbolic prin îndemnul revistei „Familia" din 7 iulie 1989, lansat către cei care l-au cunoscut pe poet: „Scrieți amintiri!"[2]. Aşa cum observă Cătălin Cioabă, editorul celei mai recente colecții de mărturii despre Mihai Eminescu, organizate crono-biografic într-un *Bildungsroman* povestit de contemporani, astfel de îndemnuri continuă să se repete vreme de aproape trei decenii – probabil cu o intensitate tot mai sfâşietoare pe măsură ce generația celor care îl cunoscuseră mai mult sau mai puțin direct pe Eminescu se apropie de extincție. Indiferent de for-

[1] Cazul „Dilema" din 1998 este exemplul cel mai des invocat pentru radicalismul cu care mitul „Poetului Național" a fost combătut. Cultul lui Eminescu, dar şi reprezentările biografiei şi operei acestuia în manualele şcolare, de exemplu, au fost supuse unor critici accentuat ironice de către majoritatea exegeților recenți care s-au ocupat de Eminescu, de la Petru Creția la Ioana Bot.

[2] *Cf.* Cătălin Cioabă (ed.), *Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieți spusă de contemporani*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2013, p. 9.

mele ei, amintirea presupune, definită la modul cel mai simplu, a face cumva prezent ceea ce este absent, printr-o formă de actualizare. Cultul este rezultatul voinței concertate a unei comunități, iar examinarea lui critică ar trebui să plece de la constatarea făcută de Halbwachs că nici o amintire a trecutului nu se poate păstra ca atare. Există – fapt foarte vizibil în cazul lui Eminescu – nu doar forme concurente de rememorare, ci şi comunități deosebite, care actualizează ceea ce consideră demn de reținut „din Eminescu" în propriul lor cadru de referință.

O provocare lansată recent eminescologiei, de pe poziții numai aparent exterioare disciplinei, vine din partea scriitoarei Florina Ilis, autoare a unui roman (aşa cum îl subintitulează ea însăşi, deşi opera nu are un singur gen proxim) în spirit deconstrucționist, intitulat *Viețile paralele* şi apărut în 2012. Această carte de ficțiune contrafactuală, care polemizează la fiecare rând cu întreaga castă a interpreților lui Eminescu, de la Titu Maiorescu la artizanii celebrului număr demistificator al „Dilemei" din 1998, propune o miză de o seriozitate maximă: confruntarea dintre privirea retrospectivă pe care un Eminescu amnezic o întoarce asupra propriei sale vieți şi amintirea pe care şi-o construieşte posteritatea despre această existență.

Între diversele forme de rememorare dedicate lui Eminescu, evocarea (deşi termenul acesta neutru a suferit, în practică, nenumărate deturnări tendențioase) existenței pământeşti a acestuia a avut un statut aparte, emanând o inepuizabilă putere de fascinație pentru generația imediat următoare. Impresia puternică, aproape copleşitoare, că viața lui Eminescu este un „teribil roman trăit", aşa cum scrie Cezar Petrescu în finalul prefeței-explicație la ediția definitivă a trilogiei *Romanul lui Eminescu* (1939), trebuie să se fi insinuat în gândirea publicului încă înainte de încheierea destinului antum al omului. Poate chiar înainte de momentul „accidentului biografic" (Iulian Costache) din 1883, care a iscat, argumentează criticul ante-menționat, o mediatizare (excesivă) a vieții „nefericite" a poetului, în contrapondere cu afirmarea

tot mai apăsată a excepţionalităţii operei[3]. Fatalitatea acestei vieţi tragice, o spune Cezar Petrescu în 1939, „a apăsat deasupra generaţiilor de-o jumătate de veac încoace”[4]. Sub imperiul aceleiaşi impresii sufleteşti stă şi demersul romanesc al sensibilului critic de la Sburătorul: „însăşi tragedia vieţii lui, apropiată de noi, sau chiar contemporană, exercita asupra sensibilităţii o putere irepresibilă. [...] De cum am sosit la Iaşi, la liceu, în fiecare duminică mergeam pe urmele sau pe presupusele urme ale marelui poet, ca la nişte sanctuare”[5]. Acest cult al *urmei* eminesciene practicat de proaspătul licean nu înseamnă numai conştientizarea „naturii legendare (de naraţiune mitică, de «tragedie») a vieţii poetului”[6]. Dimpotrivă, urma este un substitut al *prezenţei*, iar ritualul duminical al tânărului Lovinescu îndeplineşte nu doar o funcţie de comemorare ci, mai mult decât atât, una de actualizare, de revivificare a unei prezenţe, de căutare a „vieţii” statuii.

„Romanele de dragoste” *Mite* şi *Bălăuca*, dar şi naraţiunea lui Cezar Petrescu, prea tributară stilului frumos, toate apărute la mijlocul anilor treizeci – aşadar la câteva decenii de la moartea lui Eminescu –, sunt animate, în grade diferite, de această datorie a evocării. Dacă nu mai pot, precum generaţia anterioară, să scrie amintiri despre Eminescu, cei doi romancieri recurg la o recuperare prin intermediul biografiei ficţionalizate a unei existenţe care, „înregistrată brut, cronologic, după cele mai autentice date biografice” (Cezar Petrescu) rămâne totuşi atât de afină literaturii înseşi (un „roman trăit”).

Aşa cum am anticipat deja, romanul eminescian postmodern al Florinei Ilis chestionează critic, deşi nu manifest,

---

[3] Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, Editura Cartea Românească, 2008.

[4] Cezar Petrescu, *Romanul lui Eminescu*, ediţie îngrijită de Virgil Cuţitaru, Editura Junimea, Iaşi, 1984, p. 7.

[5] *Apud* Antonio Patraş, *Mitul Eminescian. Reconfigurări polemice: E. Lovinescu*, în „Studii Eminescologice”, nr. 14/2012, Editura Clusium, p. 16-17.

[6] *Ibidem*.

forme ale rememorării precum cele evocate mai sus. Scrierea cu aspect de palimpsest este mai mult decât romanul unei biografii confiscate de Securitatea comunistă din R.P.R., ai cărei informatori călătoresc nu doar în trecut, în secolul al XIX-lea, ci şi în viitor, în anii 2000, pentru a documenta dosarul „Poetul Național”. Provocarea, dacă s-ar reduce numai la atât, rămâne, fără îndoială, una inteligent formulată: viața lui Eminescu este concurată de o alta, pusă în circulație de „ceilalți”, contemporani apropiați sau urmaşi ai acestora, pe fondul unei concepții ultra-revizioniste a trecutului, care trebuie să fie corectat înainte de a putea fi recuperat. În cele din urmă, se vădeşte că toate personajele romanului scriu note, fişe medicale, epistole, pagini de jurnal, poezii, articole de ziar, plastografii sau rapoarte informative despre Eminescu, alimentând o memorie-arhivă care scapă, la un moment dat, de sub controlul artizanului ei, colonelul Mărişeanu. Întrebarea care se insinuează difuz printre rândurile cărții Florinei Ilis este însă una mai nuanțată: ce se întâmplă când aceste două vieți „paralele” se intersectează, când biografia este uitată, „realitatea” amintirii amestecându-se cu vorbirea falsă a literaturii? Avem nevoie de ceilalți pentru a ne aminti, postulează teoriile memoriei, dar ce se întâmplă atunci când ceilalți, cei care „l-au privit în ochi pe Eminescu”, speculează propria calitate de martori direcți pentru a denatura adevărul?[7]

Punctul de criză al *Vieților paralele* este, nu încape îndoială, debutul nebuniei lui Eminescu, în dimineața de iunie 1883 când cartea de vizită a doamnei Slavici, cu o însemnare scurtă, rău prevestitoare, ajunge în casa lui Titu Maiorescu. Incipitul romanului este numai aparent unul *in medias res*. Analepsele desfăşurate pe parcursul câte unui capitol – studenția la Viena, înmormântarea mamei, când

[7] Invoc, spre exemplificare, un singur loc din roman. Acuzat de a fi dezinformat organele de anchetă, personajul doctorului Rudolf Şuțu întreabă retoric: „Ce argumente va găsi viitorul ca să ne contrazică pe *noi*?”, pentru ca apoi să continue: „Trecutul e un monolit, un bloc de piatră mut. […] Iar trecutul lui Eminescu, domnilor, suntem noi!”, în Florina Ilis, *Viețile paralele*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012, p. 614.

Eminescu urmărește absent o fastuoasă nuntă a gâzelor, primele întâlniri cu Veronica – nu sunt întoarceri în trecutul acțiunii prin intermediul vocii naratoriale, ci imersiuni ale protagonistului în noaptea neagră a uitării. Pe parcursul întregului său periplu spre finis, Eminescu este, fapt mai puțin observat de către exegeți, un amnezic, care știe totuși, vag, ce a uitat: „E în căutarea oricăror posibile legături sau relații cu imagini dintr-un trecut nu foarte îndepărtat, dar aproape uitat acum, un gând, o voință (orice) care să-l ghideze prin acea vale înțelenită a amintirilor în care zace de la o vreme, fără scăpare. Unele amintiri, în special cele mai vechi, îi sunt atât de limpezi și vii (iazul de pe moșia Cucoreni unde, cu o pușcă cu capse, vâna rațe cu Matei, salcâmii sub care ședea toată ziulica bătrânul Iurașcu după ce dăduse în mintea copiilor, perele din părul lui Isăcescu, dealul Haraminului etc.). Dar timpul mai recent (cel de dinaintea bolii), oricât s-ar strădui să-l reconstituie, îi este peste putință”[8].

Pe parcursul a aproape șapte sute de pagini, un narator cu discurs „obiectiv”, la persoana a III-a, dar care pare să urmărească acțiunea din proximitatea actorilor, și nu „de deasupra” lor, confundându-se, pe alocuri, cu vocea schizofrenică a lui Eminescu însuși, intersectându-se alteori cu vocea unor „surse”, consemnează ultimii ani de viață ai lui Eminescu, dar și existența sa postumă, ca mit al Poetului Național. Dacă prima dintre cele patru părți ale cărții, care urmărește debutul bolii și șederea lui Eminescu în sanatoriul doctorului Șuțu, are tonul unui roman de epocă unde imaginația auctorială intervine numai pentru a crea, pe baza documentelor, reprezentări ale sentimentelor, reflecțiilor și reveriilor eminesciene, următoarele trei rup continuitatea atmosferei intertextuale familiare. Introducându-l în scena romanului pe Filipescu, spion autodeclarat și coleg de cameră al bolnavului în casa de sănătate din Viena, Florina Ilis deturnează firul evocării – deja necreditabilă prin recursul la pastișă, parodie și invenție contrafactuală – către problema

---

[8] Florina Ilis, *op. cit.*, p. 184.

centrală a cărții: confruntarea unui Eminescu ce şi-a pierdut memoria individuală cu propria sa memorie publică. Faptul că Filipescu este un neconvingător informator al Securității, *marşrutizat* (cu termenul autoarei) în trecut pentru a-l influența pozitiv, cu idei socialiste, pe poetul abandonat de foştii săi apropiați, rămâne unul secundar. Acesta păstrează într-un fişet din camera sanatoriului dosarului vieții lui Eminescu, pe care îl actualizează continuu, transcriind îngrijit pe foaie fluxul conştiinței celuilalt. O ingenioasă situație narativă conferă, astfel, sens alienării invocate în poemul eminescian *Melancolie:* dosarul de securitate este „străina gură" care povesteşte curgerea vieții, dar şi depozitarul amintirilor unui amnezic.

Două episoade ale romanului mi se par în mod special ilustrative pentru ipotezele avansate până acum. Pentru coerența demonstrației, le voi invoca într-o altă ordine decât cea a succesiunii lor în carte. În timpul carnavalului de Anul Nou organizat în casa de sănătate a doctorului Obersteiner, Eminescu, deghizat într-un arab cu turban, mănuşi galbene şi botine de lac, ajunge – ca prin vis – în camera de disecție, unde îşi vede propriul creier de dimensiuni neobişnuite. Organul cerebral intrase deja într-o stare de alterație: Eminescu *ştie*, ca şi naratorul, că a fost uitat pe pervazul unei ferestre, în soare. Urmărind, din ungherul unde se strecurase, mişcările doctorului care se pregăteşte să înceapă disecția, bolnavul participă involuntar la un act de antropofagie: „Cu toată strădania, din locul în care se găsea ascuns, Eminescu nu putu observa prea bine *umbra* (*s.n.*) mişcărilor doctorului, dar i se păru curios că nimic din acele gesturi nu avea de-a face cu procesul propriu-zis de secționare a unui creier. Dimpotrivă, mişcările doctorului, aşa cum le observa poetul din spate, semănau cu gesturile cuiva care, tacticos, mânuia cuțitul şi furculița, mărunțind o porție de carne, înainte de a o vârî, bucată cu bucată, în gură. […] Visa oare? […] Tocmai în acel moment, fără nici un avertisment prealabil, Regele iudeilor se întoarse înspre poetul nostru, arătându-i, astfel, că fusese tot timpul conştient de prezența acestuia în laborator. Eminescu observă că, din colțurile buzelor doctorului, se pre-

lingea un lichid, ce putea fi atât salivă, cât şi un firişor de sânge”[9].

Trimiterile intertextuale către nuvela *Sărmanul Dionis* sunt, în acest pasaj, mai mult decât explicite, mai cu seamă că finalul viziunii consemnează metamorfoza blândului doctor vienez, pasionat de anatomia creierului uman, într-un Ruben cu urechi mari şi ascuțite, „ca la drac”. E limpede însă că semnificația acestei înscenări trebuie căutată dincolo de legăturile aluzive punctuale cu textul sursă eminescian invocat anterior. Mai interesant de observat mi se pare faptul că doctorul Obersteiner înghite, bucățică cu bucățică, organul memoriei celui care îl priveşte, din întuneric, „amețit şi tulburat”. Vedenia propriului creier „sfărâmat” semnalează protagonistului întregii scene nu doar pierderea definitivă a memoriei şi a capacității de a-şi mai aminti vreodată, ci şi pierderea puterii de a imagina, de aici înainte, lumea.

Al doilea episod problematizează tocmai puterile de revendicare ale literaturii, temă frecventă a romanticilor, dar şi posibilitatea de a recupera, prin imaginație, propriul trecut. Încercarea disperată de a găsi ordinea perfectă, matematică, a lumii este vizibilă în obsesia personajului (recurentă pe parcursul cărții) pentru ecuația universală, prin care, cunoscându-se prezentul, să se deducă trecutul şi viitorul. Dar ce se poate face cu un prezent lipsit de trecut, un prezent fără memoria latentă a avatarilor succesivi ai celui care îşi caută acum viața uitată? „Magia nu mai funcționează cum trebuie”, conchide naratorul care cunoaşte peripețiile lui Dan/Dionis, eroul prozei eminesciene din 1972. „Altădată era de ajuns ca poetul să pună degetul în centrul păienjenişului ilustrat în cartea astrologică, liniile să se mişte uşor şi el să alunece în trecut, tras de o mână nevăzută.”[10] Care este sensul constatării că magia nu mai funcționează ca altădată? Dincolo de toposul dezvrăjirii lumii, ironizat de autoare în pasajul imediat următor – „I-ar fi plăcut să se fi trezit în alte timpuri (mai vechi). Nu aici (la Viena, Ober-Döbling Hirschengasse,

---

[9] Florina Ilis, *op. cit.*, p. 376-377.
[10] *Idem*, p. 207.

no. 71)”[11] –, afirmația semnalează pierderea puterilor literaturii de a edifica lumi alternative sau patrii ideale. Ritualul prin care Eminescu se îndreaptă spre uşa salonului de spital, dincolo de care ar putea fi „trecutul mult visat”, *„atent să nu calce decât pe triunghiurile roşietice* (*s.n.*) care compun – în combinație cu triunghiurile gri – simetria geometrică a pătratelor mari din modelul pardoselii”, nu e decât o încercare degradată de repetare a gesturilor magice pe care le îndeplineşte, în nuvela omonimă, Dionis. Parodierea involuntară, în cheie gravă, a propriilor personaje – faraonul Tlà este, la rândul său, invocat prin ample aluzii intertextuale – transmite deschis eşecul încercării de a reface armonia lumii, dar şi continuitatea propriei vieți prin refugiul în literatură. Opera de un vizionarism altădată întemeietor de universuri îşi semnalează caracterul „sfărâmat”, de fragmentarium. O astfel de carte nu mai poate spune nici măcar „pe de rost”, ca în poemul *Melancolie*, povestea vieții – ea rămâne, pentru cel care şi-a pierdut identitatea, o suprafață opacă, de o frumusețe incompletă: „Pe acel petic de hârtie nu erau scrise decât două vorbe: gloriosul voievod. Am ascultat, uimit, peste douăzeci de strofe sonore, dar lipsite de sens şi de legătură. Fiecare vers părea rupt dintr-o poezie frumoasă”[12].

Cel puțin până acum, judecând după reacțiile de întâmpinare, cartea Florinei Ilis nu pare să fi atras atenția eminescologilor *en titre*. Nici receptarea criticii literare profesioniste nu a fost una eclatantă, romanul înregistrând mai degrabă un succes de stimă. Unele voci au vorbit chiar despre „eşecul” Florinei Ilis de a „desluşi mecanismul ideologiei” (Bogdan Crețu), întrebându-se ritos „ce are demonstrarea unei deturnări propagandistice a biografiei unui poet cu specificul unui roman”[13]. Dar care ar trebui să fie specificul unui roman într-o epocă a postliteraturii? Înrudită

---

[11] *Ibidem*.

[12] *Idem*, p. 677.

[13] Bogdan Crețu, *Viețile postume ale lui Eminescu* I-II, în „Observator cultural”, nr. 714, 715/2013. Articolul poate fi consultat la adresa: http://www.observatorcultural.ro/Vietile-postume-ale-lui-Eminescu-%28II%29*articleID_28347-articles_details.html

cu critificţiunile postmoderne şi cu „onirobiografia" teoretizată de Ilina Gregori în eseul său[14], dar fără a ieşi de sub incidenţa literaturii, *Vieţile paralele* rămâne o splendidă carte a memoriei. Dincolo de radiografierea, cu instrumentele beletristicii, a unui mit cultural fundamental în spaţiul românesc, Florina Ilis survolează critic memoria hermeneutică a eminescologiei academice sau „vulgare", pe care o chestionează din interior, parodiindu-i cu inteligenţă limbajele.

Bibliografie

Bădescu, Cezar-Paul (ed.), *Cazul Eminescu*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999.

Bot, Ioana, *Eminescu explicat fratelui meu*, Editura Art, Bucureşti, 2012.

Călinescu, G., *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Editura Muzeelor Literare, Iaşi, 2013.

Chivu, Marius, *Conjuraţia Eminescu* I-II, în „Dilema veche", nr. 460, 461/decembrie 2012.

Cioabă Cătălin (ed.), *Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieţi spusă de contemporani*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2013.

Costache, Iulian, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

Creţu, Bogdan, *Vieţile postume ale lui Eminescu* I-II, în „Observator cultural", nr. 714, 715/2013.

Gregori, Ilina, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Editura Art, Bucureşti, 2008.

Ilis, Florina, *Vieţile paralele*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012.

Lovinescu, E., *Mite. Bălăuca*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.

Petrescu, Cezar, *Romanul lui Eminescu*, ediţie îngrijită de Virgil Cuţitaru, Editura Junimea, Iaşi, 1984.

Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timişoara, 2001.

---

[14] Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Editura Art, Bucureşti, 2008.

Abstract

The aim of this essay is to investigate how the culture of memory works in the one of the most complex Romanian cultural symbols, embodied by the figure of the Romantic poet Mihai Eminescu. Authors of the biographical novel centered on Eminescu – E. Lovinescu's *Mite and Bălăuca*, Cezar Petrescu's *Eminescu's Novel* and especially Florina Ilis *Parallel Lives* – use evocation and fiction to construct both an image of the nineteenth century writer and a representation of their own relationship with the cultural tradition they are part of. With *Parallel lives* (2012), a hybrid work between critifiction and actual literature, Florina Ilis challenges the foundations of eminescology itself. Her book is the fictional equivalent of an essay on memory, oblivion and the interpretive manipulation of the past, which reviews the languages and theories of classical and contemporary studies on Eminescu's life and work employing parody and intertext.

Trei lecturi biografice: Ilina Gregori, Ioana Bot şi Radu Vancu despre „oniro-biografie”, „performativitatea manuscriselor” şi „omul făcut concret”

Roxana PATRAŞ
(roxana.patras@yahoo.com)

I. Introducere

În deschiderea volumului colectiv *Contesting the Subject...* (tematizând contestarea metodei biografice), Stanley Fish menține ipoteza că, în ciuda înnoirilor şi nuanțărilor, rămân numai două linii de interpretare a unui text: prin urmărirea sensului „literal”, „public” şi „convențional” sau prin căutarea sensului „contextual”, „circumstanțial” şi „situațional”. Primul sens ar fi apanajul celor „competenți”, în vreme ce al doilea ar fi pretextul celor „performanți” sau doar „performativi” pe latura histrionică a dicției. În orice caz, biografia şi critica infuzată de argumentul biografic par a fi mărul discordiei între tabăra formaliştilor şi mai vechea tagmă a istoricilor literari. Reputatul cercetător american tranşează însă problema specificând că: „Nu are sens îndemnul de a te reîntoarce la biografie, atâta timp cât biografia nu e ceva de la care să ne putem abate în vreun fel”[1].

---

[1] Stanley Fish, *Biography and Intention*, în William H. Epstein (ed.), “Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism”, Purdue Research Foundation, West Lafayette, Indiana, 1991, p. 9-18.

În „cazul” personalităţii lui Mihai Eminescu, afirmaţia lui Stanley Fish e cu atât mai adecvată cu cât observăm că studiile eminescologice din ultimul timp se îndreaptă ori spre valorificarea biografiei poetului, ori spre înţelegerea operei dintr-un punct de vedere dinamic, performativ; accentul cade tot mai puţin pe explicarea excelenţei produsului (opera e, desigur, o „capodoperă”) şi din ce în ce mai mult asupra procesului de creaţie. Astfel, printre ipotezele de lucru – mărturisite sau nu – se împleteşte şi reflecţia asupra unei ipostaze specifice, a artistului la masa de lucru, conţinută de celebrul vers din *Singurătate:* „şed la masa mea de brad”. Mai precis, putem vorbi despre hibridizarea metodei biografiste cu abordări culturologice (Ilina Gregori), ideologice (Ioan Stanomir, Caius Dobrescu), sociologice (Iulian Costache), imagologice (Radu Vancu, Gisèle Vanhese) sau din câmpurile poeticii, teoriei receptării şi criticii genetice (Ioana Bot). Chiar dacă nu presupun travaliul de datare, completare şi clarificare (de exemplu, referindu-se la data naşterii, cauza morţii şi circumstanţele bolii), noile studii virează înspre biografie, înspre „omul concret” sau „omul viu”, cum ar spune Radu Vancu, abandonând în schimb temele închise în clişee: „poetul naţional”, „modernitatea lui Eminescu”, „geniul nepereche” etc. Se caută, prin urmare, „substanţa unică a Marii Obsesii: coincidenţa între concreteţea existenţială a literaturii şi concreteţea literară a lumii”[2].

De altfel, aşa cum subliniază Ilina Gregori, nici valoarea de adevăr a clişeelor nu trebuie ignorată; de multe ori nu ar trebui să le ocolim sau să le distrugem, ci să pornim chiar din inima lor. Cu toate că s-a convenit asupra sintagmelor referitoare la destinul nefericit, biografia tragică, genialitatea irepetabilă şi la specificul „naţional”, „Eminescu este încă insuficient cunoscut sub aspect biografic, subevaluat sub aspect intelectual şi, ca «poet naţional», prea îngust înţeles”[3].

---

[2] Radu Vancu, *Eminescu. Trei eseuri*, InfoArt Media - Argonaut, Sibiu - Cluj Napoca, 2011, p. 9.

[3] Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze,* Art, Bucureşti, 2008, p. 7.

Pornind de la ipoteza „fatalităţii” metodei biografiste, lansată de Stanley Fish, demersul nostru îşi propune evaluarea a trei lucrări apărute recent, însă instalate deja ca repere în eminescologie: Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu?* (2008), Radu Vancu, *Eminescu. Trei eseuri* (2011) şi Ioana Bot, *Eminescu explicat fratelui meu* (2012). Vom urmări felul în care fiecare dintre acestea înţelege să exprime o anumită nevoie de concret în studiul lui Eminescu. Consecinţă a supralicitării componentei figurale (transformată în clişeu sau structuri analitice caduce), „re-materializarea” aduce în atenţie detaliul factual, sub forma interesului pentru reconstituirea „locului” locuit (*onirobiografie*), pentru aproximarea reprezentărilor despre existenţă şi a recurenţei lor în poezie (*omul făcut concret*) sau pentru „resurecţia” filei manuscrise într-o dimensiune spaţio-temporală (*performativitatea manuscriselor*). Cele trei formule critice reflectă, în fond, o singură axă dinamică presupunând simultaneitatea atitudinilor „apropierii” şi „îndepărtării” de biografie: a visa, a imagina şi a nu scrie o biografie reprezintă reacţii la ameţitoarea adâncime a vieţii lui Eminescu. O Viaţă care, asemenea cristalelor-fantomă, invită la meditaţie şi la adâncire în sine.

II. Arta de a visa o biografie: onirografia

Sub raportul eforturilor de cercetare istorică şi de clarificare[4], observaţia Ilinei Gregori cum că ar exista un „potenţial de surprize şi noutăţi” în biografia celui mai cunoscut autor român conţine, de fapt, o strategie subversivă de *captatio*, o provocare implicită. În fond, existenţa unui individ este marcată de un număr limitat (deci cognoscibil) de fapte şi întâmplări. Sigur că o mai bună corelare a factologiei, a datelor şi documentelor despre mai puţin cunoscuta activitate din diplomaţie, asumată în capitala imperială între

---

[4] De la cercetarea lui Călinescu şi până la versiunile emfatice oferite de Nicolae Georgescu şi Theodor Codreanu, nu numai „imaginea”, ci şi biografia lui Eminescu se negociază de aproape un veac.

1872-1874, ar putea completa bilanţul profesiilor virtuale şi lista *job*-urilor practicate pentru scurt timp ori refuzate cu obstinaţie. Dacă Eminescu s-a visat sau a experimentat, pe rând, ipostazele actorului, medicului, profesorului, bibliotecarului, gazetarului etc., e oare firesc să adâncim intuiţia privind talentele sale de agent diplomatic? Şi înseamnă aceasta o veritabilă restabilire a metodei biografiste în domeniul eminescologiei?

Fie că vorbeşte despre curricula universităţii berlineze sau despre atmosfera noii capitale imperiale, datele furnizate de Ilina Gregori sprijină lucrările anterioare prin elemente „parabiografice", altfel spus, legate de „ambianţa" culturală a personajului. Însă noua metodă de lucru priveşte realizarea unor „corespondenţe" între *limbajul mediului urban* şi *limbajul operei*, între capodoperele oraşului Berlin şi imaginarul personal al poetului român. Reflectarea persoanei şi deplasările ei fantomatice pot fi urmărite nu numai pe suprafaţa variantelor manuscrise, ci şi pe suprafaţa monumentelor acelei perioade. Ambele tipuri de reflexie presupun urmărirea conturului evanescent al „umbrei"[5], o umbră prelungindu-şi extremităţile spre domeniul inconştientului şi al visului. Pe de o parte, atenţia poetului la filosofia inconştientului şi, mai cu seamă, la „visul teorematic"[6] (Hartmann, Schopenhauer) se explică prin refuzul pozitivismului epocii. Pe de altă parte, explorarea visului ca modalitate de deschidere, de permeabilizare a sinelui este asumată la nivel individual, ca proiect artistic şi ca experiment de cunoaştere.

Ilina Gregori consideră că Eminescu descoperă ideea „visului în doi" fără contribuţia lui Schopenhauer. E o modalitate prin care se poate atinge starea de „transparenţă reciprocă a conştiinţelor"[7], aşadar, o veritabilă deschidere a Eului către Alteritate. De asemenea, multiplicarea semnăturilor şi a numelor („Michaelis Eminescu", „Emin.", „Emin aga, turc cinstit şi îndrăgostit"), anagramele („Ukse", „Nime"), pseu-

---

[5] Ilina Gregori, *op. cit.*, p. 9.
[6] *Idem*, p. 95.
[7] *Idem*, p. 99.

donimul de-a lungul activităţii gazetăreşti sau chiar propensiunile de traducător mărturisesc o unică dorinţă: de a cultiva şi întreţine anonimatul. Or, alteritatea se poate înfăţişa sub diferite forme: „iubita", „comunitatea" sau „naţiunea" reprezintă faţetele Celuilalt, într-un plan individual şi, respectiv, într-un plan colectiv. Spre deosebire de abordările anterioare, prezumţia biografistă „corectă" ar trebui să vizeze aşadar imaginea unui ins fără o „identitate perfect conturată – închisă, fixă, determinată, cognoscibilă"[8].

Astfel, noile racorduri între personaj şi context se prezintă ca o specie de „biografie a umbrei". Această metodă de cercetare presupune în primul rând anularea iluziei că domeniul vieţii lui Eminescu poate fi epuizat: ca atare, la fel ca şi opera, biografia lui Eminescu rămâne infinită, deschisă. Să fie acesta un mod subtil, cumva implicit şi oblic, de a distinge între noţiuni înrudite sau de a marca diferenţa între „viaţă", „trăire", „existenţă" şi „biografie"? Inventată în impasul unui domeniu practic inepuizabil, „onirobiografia" reflectă, în opinia noastră, o „artă a îndepărtării"… de biografie. În ciuda aparenţei că astfel s-ar reabilita tradiţia criticii biografiste, Ilina Gregori însăşi îşi defineşte demersul în termenii experimentului critic şi ai lecturii-proiecţie: metoda ar presupune umplerea locului altădată locuit de personaj cu o materie ce ţine de „investiţia subiectivă, personală a decorului".

III. Arta de a imagina o biografie: omul făcut concret

Deşi se constituie ca studiu al imaginarului poetic în prestigioasa tradiţie trasată de Călinescu, Negoiţescu şi Ioana Em. Petrescu, volumul *Eminescu. Trei eseuri*, semnat de Radu Vancu, admite biografia într-o variantă oglindită, filmată prin ochii lui Eminescu însuşi. Ca atare, se urmăreşte „reprezentarea […] despre existenţă, aşa cum o putem deduce din varii texte poetice sau confesive"[9]. Cele trei

[8] *Idem*, p. 323.

[9] Radu Vancu, *op. cit.*, p. 8.

eseuri se dispun, etajat, în „liziera”, în inima şi apoi în *energeia* textului; de la existenţă (*Poezie şi existenţă*) se pătrunde spre misterul ontologic al poeticii tăcerii (*Poetica tăcerii*) şi, în cele din urmă, spre structura sa prediscursivă, apocaliptică (*Imaginarul apocaliptic*). Analiza are, astfel, o direcţie implicită: de la existenţă la imagine. Conştient că „orice inflamare epifanică a discursului e fatală”, Radu Vancu nu reuşeşte totuşi să eludeze „fatalitatea” biografismului. Rămâne, în egală măsură, atât un poet, cât şi un critic „tragic”: „Am vrut, pur şi simplu, să scriu câteva pagini credibile despre *unul dintre cei mai vii poeţi ai mei* (s.n.). Atât de *viu*, încât puţin îmi importă că-i romantic ori modern”[10]. Indiferent de miza cercetării sale, criticul urmăreşte „inconfundabila sevă vitală”.

Ca formulă, eseurile lui Vancu se plasează la „jumătatea distanţei dintre biografic şi poetic”. Metisajul metodologic se impune, completează criticul, datorită specificităţilor estetice ale romantismului. Admiţând că opera reprezintă o extensie a corpului artistului, întregul romantism s-ar defini printr-un concept-cheie: „personalizarea”. Dovada se regăseşte în postmodernitate, descrisă ca un soi de „hiper-romantism” ce dezvoltă expresii poetice de tipul confesiunii, relatării, personalismului etc. Eminescu, consideră interpretul, preia până la un punct indistincţia între subiect şi obiect, între operă şi creator, însă substituie „vieţii” şi reflecţiei despre viaţă problema „existenţei”. Practic, şi aici se simte necesitatea distincţiei între conceptele înrudite, între „biografie”, „existenţă” şi „viaţă”. Biografia şi biograficul nu sunt de tot abandonate: Vancu observă că, descoperind poezia „existenţei”[11], Emi-

---

[10] *Idem*, p. 9.

[11] Prin „existenţă”, Radu Vancu înţelege „veşnica absenţă de sine”, „o de timpuriu senilă harababură de amintiri” (p. 25). Înţelesul formulărilor sale nu se regăseşte în vecinătatea conceptului de „autenticitate”, ci în maxima deschidere spre cele existente. Este vorba despre o formă de permeabilizare a eului, de absorbţie a realităţii, ce conduce, de fapt, la ştergerea limitelor individualităţii. Din perspectiva prezumţiei originare, viziunea lui Vancu se întâlneşte cu teoria Ilinei Gregori: „eul” şi „conştiinţa de sine” nu coincid, identitatea închisă şi determinată se alterează, artistul descoperindu-şi „alteritatea constituitivă”.

nescu supravieţuieşte dincolo de romantism, printr-o filiaţie „biografistă”, schiţată numai în repere: Bacovia (şi descendenţa lui), pe de o parte, Mircea Ivănescu, pe de alta. Mai mult decât atât, sesizând că Sartre depăşeşte distincţia prin formula magică a numelui „*Baudelaire*”, Radu Vancu implică faptul că şi „numele” lui Eminescu se codifică, înscriind simultan şi viaţa, şi opera.

Dintr-un alt punct de vedere, „biografia” poate funcţiona, camuflată, sub un înveliş cu rezonanţe filosofice: *ontos*-ul. Eul nu mai este singura măsură Lumii, ci se confundă cu însăşi Lumea. Deschiderea spre „existenţă” conduce, firesc, spre amuţirea sinelui şi spre o „poetică a tăcerii”. Totuşi, al doilea eseu revine asupra aporiei şi a Marii Obsesii critice: „La Eminescu, *arta* şi *viaţa* păstrează un canal de comunicaţie”[12].

Polarizate de o foarte subtilă reflecţie asupra imaginarului apocaliptic[13], preluat ca atare sau literaturizat, „icoanele” ce sublimează viziunea sfârşitului lumii ar trebui să ilustreze, în paralel, şi un proces de desprindere din concretul materiei, o formă de transfigurare artistică, de abstractizare a „existenţei”. Cu toate acestea, Radu Vancu observă că lumile imaginare ale lui Eminescu se individualizează în raport cu cele ale romanticilor occidentali prin faptul că „întregul peisaj eminescian devine […] o extindere cosmică a Palatului Sfânt” descris în Apocalipsa lui Ioan[14]. Comparat cu Shelley, Coleridge sau Blake, care se mulţumesc să contemple de la distanţă lumea post-apocaliptică, fără a deveni cu adevărat trăitori ai Cetăţii, „vizionarismul poetului român e direcţionat de un scop *constructiv* (…): edificarea Palatului în interiorul căruia se va structura noua lume şi lărgirea graniţelor lui

---

[12] *Idem*, p. 42.

[13] Prin re-evaluarea imaginarului apocaliptic, Radu Vancu aduce necesarele corecţii interpretării lui Călinescu, generate de confuzia între „eschatologic” (viziunea lumilor în extincţie) şi „apocaliptic”. „Din contra, semnificaţia profundă a Apocalipsei e una fundamental pozitivă, redată metaforic prin nunta între Creator şi creaţie” (p. 67).

[14] *Idem*, p. 151.

până la confundarea cu acesta”[15]. Prin urmare, senzaţia este una de „materialitate”, de „concretizare”, de „instalare”, de „locuire” şi chiar de luare în stăpânire a spaţiului edenic. Astfel se explică extensia arhitecturii Cetăţii Sfinte asupra întregii lumi.

Dar, aşa cum precizau eseurile anterioare, eul-arta-viaţa-existenţa-lumea se confundă; ca atare, şi biografia individului se află sub iradiaţia imaginarului apocaliptic, ilustrând, în ciuda hazardului, schema unei structuri coerente. La fel ca „onirobiografia”, arta de a decela structurile imaginare ale unei biografii (îi putem zice, la rigoare, „imago-biografie”) reprezintă o formulă critică de impas. Şi mai discret decât întrebarea dezarmantă „Ştim noi cine a fost Eminescu?”, se insinuează paradoxul demersului lui Radu Vancu: deşi în calitate de poet mizează pe reconstrucţia biograficului, criticul se vede nevoit să atace „existenţa” la Eminescu prin grila imaginarului. Găsirea ecuaţiei, a structurii nu ar constitui aici o formă de îngust formalism sau de „structuralism schematizant”, cum ar spune Virgil Nemoianu[16]. Descoperim în demersul lui Radu Vancu un mod organic de a creşte în intimitatea lucrului şi de a ajunge la esenţa lui prin echilibru şi calm.

IV. Arta de a nu scrie o biografie: performativitatea manuscriselor

Atât prin ipoteze, cât şi prin scriitură, lucrarea Ioanei Bot, *Eminescu explicat fratelui meu*, pare cea mai îndepărtată de investigaţia biografistă. Deşi se prezintă ca un şir de reflecţii închegate în marginea unor provocări textuale diferite (formula fragmentară e subînţeleasă, şi nu explicită

[15] *Idem*, p. 152.

[16] Virgil Nemoianu, *Structuralismul*, EPLU, Bucureşti, 1967, p. 26-28. Nemoianu face distincţia între „structuralismul organic” şi cel „schematizant”. Primul tip de structuralism ţine mai curând de o ţinută a gândirii care sugerează „fertilitate şi cuprindere”, „echilibru şi calm” şi care, în timp, se poate converti în „înţelepciune”.

ca în *Eminescu. Trei eseuri*), volumul se lasă străbătut de liniatura suspiciunii că „textul face altceva decât zice”, că „retorica [poemului eminescian] nu face ceea ce ideile lui spun”[17]. Amintită în repetate rânduri ca *primum movens* al acestui demers, „lectura leneşă”[18] (deconspirată, cel mai adesea, în metoda lecturii tematice) construieşte „capcana alegoriei lecturii”[19], pe de o parte, şi ipostaza unui „cititor instrumentalizat”[20], pe de alta. Cine reuşeşte însă a scăpa de ispita „lenei” şi de „capcana” demonică a alegoriei lecturii reuşeşte să desluşească „scenariul general al luptei eului cu limbajul, definitoriu pentru imaginarul poetic eminescian […], ceea ce are drept consecinţă suspendarea lecturii în momentul alegorizării ei: poemul îşi demască sub ochii cititorului, în chiar procesul lecturii, propriile strategii prin care face să nu coincidă axele semiozei”[21]. Denunţul „leneşilor”, căutători ai unor teme şi topoi vechi, se însoţeşte cu soluţia depăşirii impasului: exegeza trebuie să recurgă, consideră Ioana Bot, la o lectură retorică, atentă la „figuralitatea” discursului eminescian[22].

Ca atare, diferitele game de interpretare[23] se coagulează în jurul prezumţiei că opera lui Eminescu conţine o accentuată latură experimentală: „experimentul imaginarului poetic este mereu însoţit de experimentul limbajului poetic”[24]. Construită pe temelia ideii că procesul creator rezultă în urma unei *vis formativa*, abordarea „retorică” pune constrângerea formală înaintea ideii şi temei. Altfel spus, autorul nu pleacă de la conţinut spre veşmântul de vorbe, ritm şi rime, ci

---

[17] Ioana Bot, *Eminescu explicat fratelui meu*, Editura Art, Bucureşti, 2012, p. 101, 144, 158.

[18] *Idem*, p. 36, 145, 152, 222 etc.

[19] *Idem*, p. 24, 25, 150, 172 etc.

[20] *Idem*, p. 30, 87, 92, 126, 136 etc.

[21] *Idem*, p. 150.

[22] *Idem*, p. 36.

[23] Interpreta se opreşte asupra unui corpus de texte ce cuprinde poemele *Locul aripelor*, *Călin (file din poveste)*, *Gemenii*, *Sarmis*, *Odin şi poetul*, *Ondina*, *Făt-Frumos din lacrimă*, *La mijloc de codru*, *Melancolie*, *Odă (în metru antic)*, *Epigonii*, *Scrisoarea III*, *Memento mori*.

[24] *Idem*, p. 45.

propune o constrângere şi apoi realizează o „scriere inversă”. Dar semnalizarea „figuralității” textului nu înseamnă şi ieşirea din „aporie”. Utilizarea insistentă a unor termeni ce desemnează închiderea („capcană”, „aporie”, „lene”, „instrumentalizare”, „clişeu”) denotă faptul că soluția retorică reprezintă mai curând un stimul (din categoria excitantelor) decât o rezolvare.

În ciuda tezelor sale, Ioana Bot formulează şi câteva considerații referitoare la biografie. Deşi injust, se pare că „biografia” a făcut diferența în cazul distincției dintre Alecsandri şi Eminescu, în calitatea lor de culegători de folclor: interpreta observă că Perpessicius pune într-o implicită antiteză structura biografică „nediscontinuă, armonioasă şi de lungă escală” (Alecsandri) şi biografia astructurală, discontinuă, dizarmonică şi de scurtă durată (Eminescu). Într-un alt loc se semnalează greşeala recursului la episoade biografice în înțelegerea variantelor *Odei...*: „o exegeză abundentă [...] a căutat să explice recursul la prenumele respective în relație cu *episoade biografice* (şi amoroase) [s.n.]; fără a o contrazice, voi spune doar că demersul mi se pare irelevant în contextul unei *vis formativa* în care, dacă pe femeia iubită atunci de poet ar fi chemat-o, să zicem, Ana sau Maria sau... Mite, «*aluzia biografică*» [s.n.] nu s-ar mai fi încadrat în structura metrică vizată”[25]. Apoi, pe aceeaşi temă a poeziei de dragoste, Ioana Bot articulează indiferența față de valoarea referențială a liricului: „Poezia nu este «despre ceva» din *biografia poetului* [s.n]; peregrinările sentimentale eminesciene de la Cleopatra la Mite şi de la iubita moartă la Ipoteşti la Veronica pot constitui punctul prim în mişcarea unei geneze artistice, însă identificarea lor istorică exactă nu este de natură să contribuie la înțelegerea poemelor pe care, poate, le-au inspirat inițial”[26].

La prima vedere, efortul critic se îndreaptă în direcția eliminării episodului, aluziei şi anecdotei cu iz biografic. Pe de altă parte, o lectură atentă (nu ştim dacă mântuită în

---

[25] *Idem*, p. 108.
[26] *Idem*, p. 20.

totalitate de lene) dezvăluie o axă a „prezentificării" figurilor descoperite în text: de la descrierea *in praesentia* a femeii iubite la *performativizarea* spaţiului de scris şi la *dezvăluirea* scriitorului la masa de lucru. Mai precis, este aproape cert că amorul şi convenţiile sale sunt tematizate exclusiv alegoric, însă adresările către o iubită aflată *in praesentia* semnalează interesul pentru concretizarea viziunii. Ceea ce se petrece cu Cetatea sfântă (în situaţia imaginarului apocaliptic), se petrece şi cu acea iubită căreia i se spune ceva despre înfăţişarea şi fiinţa ei: în principiu, dezmărginirea eului şi descoperirea alterităţii constitutive duc la senzaţia de materializare, de concretizare a imaginii artistice. Poate şi mai interesantă este ideaţia cu privire la versiunile manuscrise ale *Odei*... Considerând că ediţiile critice restituie o imagine liniară, esenţialmente falsă, a laboratorului de creaţie, Ioana Bot pledează pentru redescoperirea „performativităţii" manuscrisului.

Ecouri ale noilor arte vizuale, noţiunea de *performance* şi derivaţii săi presupun coexistenţa spaţio-temporală a artistului şi publicului său. Prin urmare, „lectura performativă"[27] despre care vorbeşte Ioana Bot nu se referă numai la dimensiunea dinamică a actului de creaţie (la progresie şi la proces, la manuscrisul dinamic), ci şi la „prezentificarea" artistului într-o ipostază specifică, legată de atelier sau de masa de lucru. Constituirea unui corpus avantextual şi realizarea unor ediţii genetice (nu critice!) presupun dezvăluirea diacroniei scrisului; procesul seamănă, în opinia noastră, cu tehnicile de crono-fotografiere. Cu toate acestea, mai presus de eficienţa tehnicii digitale stă ideea de a construi un „spaţiu reprezentaţional", o „scenă a ivirii sensului către cititor", un „film al genezei"[28]. Toate sintagmele citate sunt subsumabile tendinţei de a prezentifica artistul, de a-l face să co-existe în proximitate.

Ambele tipuri de rostire – o rostire poetică *in praesentia* despre iubire şi o rostire critică *in praesentia* despre artist – se constituie ca forme de „prezentificare". Întoarcerea către

---

[27] *Idem*, p. 100.
[28] *Idem*, p. 113-114.

un frate, aflat într-o virtuală situație de prezență, ilustrează iarăşi un principiu de rostire şi lectură *in praesentia*. Fiind o reacție la închiderea aporiei, clişeului şi capcanei, „prezentificarea" trasează un arc între cititorul fatalmente instrumentalizat şi fatala nevoie de umanitate.

De aceea, explicația pe înțelesul celuilalt ilustrează o soluție de impas în fața inepuizabilei şi inexplicabilei biografii eminesciene. La fel ca „onirobiografia" sau „imago-biografia", explicarea dezvăluie arta de a nu scrie o biografie.

Bibliografie

Bot, Ioana, *Eminescu explicat fratelui meu*, Editura Art, Bucureşti, 2012.

Fish, Stanley, *Biography and Intention*, în William H. Epstein (ed.), "Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism", Purdue Research Foundation, West Lafayette, Indiana, 1991

Gregori, Ilina, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Art, Bucureşti, 2008.

Nemoianu, Virgil, *Structuralismul*, EPLU, Bucureşti, 1967.

Vancu, Radu, *Eminescu. Trei eseuri*, InfoArt Media-Argonaut, Sibiu, Cluj-Napoca, 2011.

Abstract

The essay inquires into the main methodological lines assumed by the latest studies on Mihai Eminescu's life and work. Doubting the truth of pure 'facts' and 'documents', Ilina Gregori's *Ştim noi cine a fost Eminescu?* develops into a para-biography that saves the phantasmal core, the shadowy trail of life. While overtly falling for a deconstructive standpoint, Ioana Bot's *Eminescu explicat fratelui meu* endeavours to follow the life-flow of Eminescu's countless text versions; nevertheless, the focus on the poet's hand-writing and the stress on the meaning of his manuscripts enhances a subversive recoiling of biography. Then, Radu Vancu's attempt at yielding a set of 'essays' on Eminescu's imaginary takes

on the assumptions of a larger reflection on the relationships between the poet's life and work. All in all, we tried to prove that, in spite of their disjunction with traditional methods, the three hermeneutical lines – poetics, textual genetics and imaginary studies – backtrack the origins of biographical criticism.

Literatură comparată

Glossa.
Tradiție şi inovație în arhitectura prozodică

Traian DIACONESCU

În lucrarea de față vom urmări, diacronic, arhitectura prozodică a *Glossei* eminesciene, relevînd relația dintre tradiție şi inovație, adecvarea textului poetic la realizarea sensului său filozofic şi, în ultimă instanță, lupta poetului cu limitele expresiei imperfecte în procesul descoperirii unui limbaj poetic înalt. Acest limbaj poetic sublim, cu originea neoplatonică, aspiră să compenseze nedesăvîrşirea limbajului comun şi să comunice cu transcedentul. Propensiunea limbajului poetic spre o structură diferită de limbajul natural îl apropie de limbajul originar de sorginte metafizică, dobîndit prin combinații dialectice între natural şi artificial, între elemente standard şi elemente codificate. Codificarea formelor fixe[1] transformă însă nivelul lingvistic într-un element expresiv secund.

Cercetarea limbajului poetic al formelor fixe dezvăluie, în ultima instanță, o modalitate de expresie a indicibilului. *Carmen figurata* este un topos literar, din Antichitate pînă azi, reflectînd vîrste interioare ale relației dintre tradiție şi inovație, dar şi trepte istorice ale expresiei poetice moderne, axate pe istoria reflectării inefabilului. Căci, cum spune Steiner, „cuvîntul care lipseşte face literatura modernă"[2]. Poetica diacronică şi comparată reflectă forme şi trepte ale

---

[1] Ioana Bot, *Sensuri ale perfecțiunii. Literatura cu forma fixă ca încercare asupra limitelor limbajului*, Cluj, Editura Casa Cărții de Ştiință, 2006.

[2] Steiner G., *After Babel*, London, Oxford University Press, 1975, p. 176, vezi şi *După Babel*, traducere românească de V. Negoiță şi St. Avădanei, Bucureşti, Editura Univers, 1983.

culturii noastre europene. Exegezele formelor fixe au avut însă, pînă astăzi, un caracter, preponderent, normativ, urmărind să ilustreze un canon, iar cercetările excesiv tehnice nu s-au înălțat la istoria ideilor. Investigația noastră încearcă să releve, pe texte depărtate în timp, devenirea şi inovația, deschizînd astfel orizonturi inedite pentru înțelegerea semnelor poetice şi a dimensiunilor europene ale creației eminesciene.

Originea glossei[3] coboară în secolul al XV-lea, în Spania, la Cervantes. O întîlnim în *Don Quijote de la Mancha*, partea a II-a, cap. XVIII. Pornind din Renaştere, glossa înfloreşte în epoca barocă şi, apoi, în Luminism, Romantism şi-n epoca modernă, cu teme şi forme diverse. Glosele baroce erau concepute, în mod predilect, ca parodii ale unor texte celebre şi nu respectau toate restricțiile formale, cumulînd, uneori, proporții exagerate, plictisind cititorii. În perioada romantică, celebre sînt glossele germane, scrise de Tieck şi Schlegel. Aşadar, Eminescu avea modele celebre, din sec. XV pînă în sec. XIX, pe care, cum vom vedea, le valorifică în mod creator.

Pentru a ne convinge de acest fapt, să recităm *Glossa* lui Cervantes şi, apoi, *Glossa* lui Schlegel care, considerăm noi, au fost cunoscute de Eminescu. Orizontul european al lui Eminescu este confirmat de numeroşi cercetători, dintre care menționăm pe G. Călinescu, Perpessicius şi D. Murăraşu. Dacă literatura germană era familiară lui Eminescu, literatura spaniolă îl atrage, în primul rînd, prin Cervantes. Eminescu era însă inițiat în limba şi cultura spaniolă. D. Murăraşu argumentează acest fapt: „Eminescu a urmat cursuri de spaniolă şi nu este exclus să fi aflat specia literară *Glossa* la Cervantes, în *Don Quijote*, p. II, cap. XVIII, care dezvoltă, în cîte o strofă pe rînd, ideea din fiecare aceste versuri, ca temă poetică: *Si mi fué tornase a es / Sin esperar mas será / O viniese el tiempo ya / De la que será después.* (De mi se-ntoarce-n este tot ce-a fost / Nădejde să deapăn n-aş fi nevoit. / Sau

[3] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1988.

vremea însăşi să fi venit / Cu ce-o s-aducă viitorul nost.) La sfîrşitul *Glossei*, tema poetică nu este reluată, aşa că Eminescu față de Cervantes este original”[4]. Ipoteza documentară şi judecata de valoare a lui D. Murăraşu este judicioasă.

Reproducem mai jos textul *Glossei* lui Cervantes[5], însoțit de o traducere în proză care va înlesni, desigur, înțelegerea temei şi a structurii sale fixe.

GLOSSA

Si mi fue tornase a es
Sin esperar más será,
O viniese el tiempo ya
De lo que será después…!

Al fin, como todo pasa,
Se pasó el bien que dio
Fortuna, un tiempo no escasa,
Y nunca me le volvió,
Ni abundante, ni por tasa.
Siglos ha ya que vees,
Fortuna, puesto a tus pies;
Vuélveme a ser venturoso,
Que será mi ser dichoso
Si mi fue tornase a es.

No quiero otro gusto a gloria,
Otra palma o vencimiento,
Otro triunfo, otra vitoria,
sino volver al contento
que es pesar en mi memoria.
Si tú me vuelves allá,
Fortuna templado está
Todo el rigor de mi fuego,
Y más si este bien es luego,
Sin esperar más será.

Cosas imposibles pido,
Pues volver el tiempo a ser

---

[4] D. Murăraşu, în Mihai Eminescu, *Poezii,* vol. III, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 290.

[5] Cervantes, *Don Quijotte de la Mancha*, pars. II, cap. XVIII.

Después que una vez ha sido,
No hay en la tierra poder
Que a tanto se haya estendido.
Corre el tiempo, vuela y va
Ligero, y no volverá,
Y erraría el que pidiese,
O que el tiempo ya se fuese,
O volviese el tiempo ya.

Vivo en perpleja vida,
Ya esperando, ya temiendo:
Es muerte muy conocida,
Y es mucho mejor muriendo
Buscar al dolor salida.
A mí me fuera interés
Acabar, mas no lo es,
Pues, con discurso mejor,
Me da la vida el temor
De lo que será después.

GLOSSA

Dacă al meu „a fost” s-ar transforma în „este” / Fără a aştepta mai mult „va fi”, / Ori dacă ar veni deja timpul / Pentru ceea ce va fi după aceea…!

În final, cum toate trec, / A trecut şi binele pe care mi l-a dat / Fortuna, un timp nu prea avar, / Niciodată nu mi l-a mai dat înapoi, / Nici din belşug, nici cu plată. / Sînt secole deja de cînd mă vezi, / Fortuna, aşezat la picioarele tale, / Fă-mă din nou norocos, căci va fi ființa mea norocoasă / Dacă al meu „a fost” s-ar transforma în „este”.

Nu vreau altă plăcere sau glorie, / Altă slavă sau biruință, / Alt triumf sau victorie, / Decît să revin la mulțumirea / Care este durere în memoria mea. / Dacă tu mă readuci acolo, / Fortuna, moderată este / Toată severitatea focului meu / Şi, mai mult, dacă acest bine este departe / Fără a mai aştepta mai mult va fi.

Lucruri imposibile cer, / Căci a întoarce timpul la ce a fost / După ce a fost odată, / Nu există putere pe pămînt / Care să se fi extins atît de mult, / Trece timpul, zboară şi pleacă / Uşor, şi nu va mai reveni, / Şi ar greşi cel care ar cere / Ori ca timpul (viitor) să fi trecut / Ori să revină timpul care a trecut.

A trăi într-o viață incertă, / Ba așteptînd, ba simțind frică: / E moarte deja cunoscută, / Şi este mult mai bine ca, murind, / Să cauți o ieşire pentru durere, / Mi-e mi-ar plăcea / Să termin; dar nu se poate, / Întrucît, cu un discurs mai bun, / Viața îmi dă teama / De ceea ce va fi după aceea.

(versiune românească de prof. dr. Irina Vasilescu)

Glossa lui Cervantes este o meditație asupra trecerii ireversibile a timpului şi, odată cu el, a întunecării binelui omului supus Fortunei. Eul liric răsfățat în trecut de ursită, cere Fortunei să întoarcă vremea şi să schimbe trecutul luminos în prezentul norocos, să schimbe focul durerii în mulțumire. Dar eul liric este conştient că doreşte un fapt imposibil, căci timpul aleargă şi nu se va întoarce nicicînd. Totuşi, a trăi într-o viață incertă, aşteptînd înfricoşat sfîrşitul, înseamnă a muri, iar salvarea din această durere a morții ar fi numai stingerea. Nu este posibilă nici această salvare, întrucît viața, „cu un discurs mai bun", îl înspăimîntă cu teama de ce va fi după sfîrşit. Această glossă, prin tema ei filozofică, axată pe opoziția dintre fericire şi durere, provocată de trecerea timpului, precum şi prin expresia ei practică – sobră, solemnă, muzicală – a constituit, presupunem, un important imbold în procesul de creație şi emulație eminescian.

Privind arhitectura metrică a acestei glosse, distingem două părți: partea inițială, un catren gnomic, şi, apoi, partea secundară formată din patru strofe care comentează succesiv fiecare vers din catrenul tematic. Strofa are zece versuri, iar ultimul vers al fiecărei strofe reproduce versul gnomic glosat. Dacă privim măsura şi rima constatăm că versurile sînt isometrice, alcătuite din opt silabe, iar rima, în strofa inițială, este îmbrățişată: *abba*, şi în strofele următoare, este complexă – împerecheată şi îmbrățişată în felul următor: *ababaccddc*. În catrenul inițial, rimele au accent pe ultima silabă, dar în strofele decime, accentul pe penultima silabă se combină cu accentul pe ultima silabă. Toată această arhitectură a strofelor, a măsurii, a ritmului şi a rimelor nu este un element ornamental, ci substanțial. Canonul glossei, combinînd funcțional nivelul lexical, sintactic şi prozodic conferă

poeziei o tensiune semantică şi estetică singulară care cucereşte receptorul.

Prezentăm acum textul unei glosse germane, scrise la patru secole după Cervantes, de poetul romantic August Wilhelm Schlegel[6], însoțit de o traducere în proză în limba română.

GLOSSE

Liebe denkt in süssen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu ferne;
Nur in Tönen mag sie gerne
Alles, was sie will, verschönen.
Ludwig Tieck

Worte sind nur dumpfe Zeichen,
Die Gemüter zu entziffern,
Und mit Zügen, Linien, Ziffern
Lässt sich Wissenschaft erreichen;
Doch aus den äther'schen Reichen
Lässt ein Bild des ew'gen Schönen.
Nieder zu der Erde Söhnen
Nur in Bild und Ton sich schicken:
Liebe spricht in hellen Blicken,
Liebe denkt in süssen Tönen.

Liebe stammt vom Himmel oben,
Und so lehrte sie der Meister,
Welchen seine hohen Geister
In derselben Sprache loben.
Denn beseelt sind jene Globen,
Strahlend redet Stern mit Sterne
Und vernimmt den andern gerne,
Wenn die Sphären rein erklingen;
Ihre Wonn' ist Schaun und Singen,
Denn Gedanken stehn zu ferne.

Stumme Zungen, taube Ohren,
Die des Wohllauts Zauber fliehn,

---

[6] August Wilhelm Schlegel, *Glossa* în *Romantik Dichtung der Freiheitskriege*, herausgegeben von Dr. Otto Bellinghaus, Freiburg im Breisgau, s.a., p. 40.

Wachen auf zu Harmonien,
Wenn sie Liebe neu geboren;
Memnons Säule, von Auroren
Angeschienen leis und ferne,
Haucht so aus dem starren Kerne
Ihre Sehnsucht aus in Liedern,
Und der Mutter Gruss erwidern
Nur in Tönen mag sie gerne.

Musik ist die Kunst der Liebe,
In der tiefsten Seel'empfangen
Aus entflammendem Verlangen
Mit der Demut heil'gem Triebe; -
Dass die Liebe selbst sie liebe,
Zorn und Hass sich ihr versöhnen,
Mag sie nicht in raschen Tönen
Bloss um Lust und Jugend scherzen:
Sie kann Trauer, Tod und Schmerzen,
Alles, was sie will, verschönen.

GLOSSĂ

Dragostea gîndeşte în sunete dulci, / Deoarece gîndurile sînt prea îndepărtate; / Doar prin sunete (dragostei) îi place / Să înfrumusețeze tot ceea ce vrea.

Ludwig Tieck

Cuvintele sînt doar semne confuze / Pentru a descifra sentimentele, / Şi prin trăsături, linii, cifre / Se poate ajunge la ştiință. / Dar, din regatele eterice / Se poate trimite, în jos, către fii pămîntului, / O imagine a frumuseții veşnice, / Doar prin imagine şi sunet: / Dragostea grăieşte în limpezile priviri, / Dragostea gîndeşte în sunete dulci.

Dragostea coboară din cer, / Şi astfel a predat-o maestrul, / Pe care spiritele sale înalte / Îl laudă în aceeaşi limbă. / Deoarece însuflețite sînt acele globuri, / Strălucitor grăieşte steaua către stea / Şi, cu plăcere, o ascultă pe alta, / Atunci cînd sferele răsună pur, / Desfătarea lor este contemplare şi cînt, / Deoarece gîndurile sînt prea îndepărtate.

Limbi(le) mute, urechile(le) surde, / Care fug de vraja euforiei, / Se trezesc întru armonii, / Atunci cînd dragostea le-a născut din nou; /

Coloana lui Memnon, luminată de Aurori, / Silențios şi de departe, / Îşi exprimă, din miezul rigid, / Dorul ei în cîntece, / Şi să răspundă la salutul mamei / Doar prin sunete îi place.

Muzica este arta dragostei / Primită, în adîncul sufletului, / Dintr-o dorință arzătoare, / Prin sfîntul imbold al smereniei;- / Faptul că însăşi dragostea o iubeşte, / Mînia şi furia se împacă cu ea, / Nu-i place ca, prin sunete sprintene, / Să glumească despre plăcere şi tinerețe: / Tristețe, moarte şi dureri poate ea / Să înfrumusețeze tot ceea ce vrea.

(versiune românească de prof. univ. dr. Grigore Marcu)

Tema acestei *Glosse* a lui Schlegel este, cum se vede, o meditație poetică asupra iubirii, ca imagine a frumuseții veşnice, coborîtă din regnul eteric în viața cotidiană. Iubirea se comunică prin imagine şi sunet, întrucît cuvintele sînt semne confuze şi sărace pentru mărturisirea sentimentelor. Dragostea gîndeşte în sunete dulci, iar graiul iubirii este divin, îl rostesc stele către stele, răsună în sfere înalte, iar desfătarea lor constă în contemplare şi cîntec, căci gîndurile sînt prea depărtate. Dragostea are puteri miraculoase, trezite prin armonie, limbile mute şi urechile surde. Columna lui Memnon, luminată de Aurora, rosteşte prin cîntec dorul său arzător la salutul mamei sale. Aşadar, muzica este expresia divină a iubirii prin care mînia şi furia se împacă şi înfrumusețează lumea. Această *Glossă*, prin ideile şi imaginile sale cu deschideri cosmice, este, neîndoielnic, o capodoperă a poeziei romantice germane.

Privitor la expresia poetică a *Glossei* lui Schlegel relevăm, de la început, structura conservatoare în raport cu *Glossa* lui Cervantes. Adică un catren inițial cu tema filozofică şi, apoi, patru strofe cu cîte 10 versuri care comentează, succesiv, versurile din catrenul tematic. Versul tematic este inclus în finalul strofei care-l comentează. Măsura versurilor este isometrică, de 8 silabe, ritmul este trohaic, iar rimele sînt rînduite astfel: în catren sînt îmbrățişate *abba*, iar în strofele decime sînt complexe – îmbrățişate şi împerecheate – abbaaccaac. Accentul rimelor este pe penultima silabă. Aşadar, la nivel formal, inovațiile lui Schlegel sînt minime.

Structura acestei *Glosse* romantice, scrise de Schlegel, ca şi structura *Glossei* renascentiste, scrisă de Cervantes, se distinge prin arhitectura savantă a organizării strofelor, a măsurii, a ritmului, a rimei care, îmbinate cu lexicul sentențios şi cu sintaxa poetică, focalizează tema gnomică şi-i conferă un schelet polifonic. Aşadar, forma nu este plasticizantă, ci revelatoare, substanțială, în care funcția filozofică şi estetică dinamizează şi luminează gîndul şi sentimentul poetului. Eminescu, desigur, a cunoscut *Glossa* lui Schlegel şi, îmbinînd tradiția şi inovația, a creat o capodoperă a poeziei româneşti.

Recitînd, în urma acestui excurs diacronic, *Glossa* lui Eminescu, putem formula următoarele concluzii:

1. Poemul *Glossa*, elaborat de-a lungul unui deceniu, în perioada marilor creații eminesciene, dezvăluie, în perspectivă diacronică şi comparată, originalitatea poetului atît la nivel tematic cît şi la nivel prozodic.
2. Literatura hispanică (Cervantes) şi cea germană (Schlegel) au cultivat schema strofică tradițională a glossei, adică un catren şi patru decime, fără să reia în final strofa inițială în ordine inversă. Eminescu ajunge la o nouă „sinteză”.
3. Eminescu pune în circulație o arhitectură strofică proprie – 10 octave în care versurile din strofa inițială sînt reluate în strofa finală, în ordine inversă, cu funcție recapitulativă. Strofele au măsură de opt silabe, ritm trohaic, iar rimele sînt îmbrățişate, întărind unitatea estetică a poemului. Sintaxa versurilor cultivă simetria, alternînd propozițiile autonome cu cele încatenate în microperioade. Toate aceste elemente conferă *Glossei* eminesciene un profil arhitectonic novator, bazat pe armonie, sobrietate, solemnitate, dinamizînd polifonic un canon clasic.
4. Convergența mărcilor prozodice ale glossei – strofe, măsură, ritm, rimă etc., interferate cu alte mijloace poetice paradigmatice şi sintagmatice, susțin funcția filozofică şi estetică a poemului, înălțîndu-se de la rostul ornamental la cel revelatoriu şi exprimînd,

dincolo de nivelul lingvistic, indicibilul, element definitoriu al marii poezii de totdeauna. Poetica *Glossei* eminesciene transcende limbajul comun şi tinde spre limbajul absolut, metafizic. Prin acest har, Eminescu înnobilează limbajul poetic românesc şi-l înalţă la o treaptă istorică perenă şi modernă (în sensul formulat de Steiner[7]) în poezia europeană.

5. Arhitectura mijloacelor de expresie ale *Glossei* eminesciene deschide un orizont filozofic sapienţial care provoacă rezonanţe psihologice nebănuite. Eminescu, în comentariul său poetic, nu este ludic, ci grav, novator faţă de prototipul glosselor europene. Caracostea[8] numea inspirat această glossă „un decalog al izbăvirii spiritului de amăgirea clipei”, iar I. Oprişan[9] considera acest poem ca „un arheu prozodic, nemaiîntîlnit altundeva”. *Glossa* eminesciană este o autentică „profesie de credinţă” care îmbracă forma satirei[10]. Poetul avea darul divin al lui Midas de a transforma obiectele în aur. Acest poem este, fără îndoială, o capodoperă a poeziei româneşti şi europene.

Tradition et innovation dans l'architecture prosodique *Glossa*.

Résumé

Dans cet article, nous étudions l'architecture prosodique diachronique de la poésie *Glossa* d'Eminescu, révélant que la relation entre tradition – illustrée dans la littérature hispanique par Cervantes et dans la littérature allemande par Schlegel – et innovation consiste en une nouvelle «synthèse» que Eminescu l'atteint créant sa propre architecture de strophe – 10 octaves.

[7] Vezi nota nr. 2.

[8] D. Caracostea, *Arta cuvîntului*, Iaşi, Editura Junimea, 1980, p. 300.

[9] I. Oprişan, *Cariatide literare, Studii de istorie a literaturii române*, Bucureşti, Editura Vestala, 2006, p. 69.

[10] Traian Diaconescu, *Carnaval social şi satiră metafizică* în „Studii eminescologice”, nr. 15, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2013.

Sensul anagogic al iubirii în opera lui Eminescu

Puiu IONIȚĂ
(puiu_ionita@yahoo.de)

Iubirea nu este doar cea mai frecventă temă din literatura universală, o temă care străbate toate epocile şi toate curentele, mereu surprinzătoare şi inepuizabilă, ci un aspect esențial al vieții, un sentiment definitoriu pentru tot ce înseamnă devenire şi existență. Iubirea îi atrage atât de mult pe artişti şi pe poeți, întrucât relevă adevărul vieții, de la tulburările senzualității nude la extazul mistic datorat unirii teandrice.

Când definea iubirea în *Romeo şi Julieta* („Sprinteneală grea, orgoliu sec, / Hău hâd în forme minunate! Fum / Scăpărător, foc rece, fulg de plumb, / Somn veşnic treaz, bolnavă sănătate! / Trăieşti şi nu! E dragostea-mi tortură; / Lingoare, jind amestecat cu ură /…Iubirea-i fum ce-şi are-n plâns izvor. / Curată-i pară-n ochii plini de dor; / De-o tulburi, e o mare-n agonie. / Şi ce mai e? Cuminte nebunie / Şi dulce fiere care prins te ține…")[1], Shakespeare surprindea caracterul ei misterios şi paradoxal, care o face să scape oricărei logici şi oricărei explicații raționale. Perspectiva este una romantică, şi nu întâmplător tinerii din Şcoala de la Jena au văzut în scriitorul englez un precursor. E drept că romanticii au radicalizat opoziția dintre iubire şi rațiune (au făcut-o ca răspuns la absolutizarea rațiunii de către iluminişti) până într-atât încât nu vedeau nici o cale de reconciliere între ele. În concepția lor, rațiunea mutilează spiritul şi îl împiedică să ajungă la adevărata cunoaştere. Aparținând iraționalului şi

[1] W. Shakespeare, *Romeo şi Julieta*, traducere de Leon Levițchi, în *Opere*, vol. III, Editura Univers, Bucureşti, 1994, p. 57.

izvorând din transcendența divină, iubirea pecetluieşte libertatea spiritului care însă, în chip nefast, se lasă adesea încorsetat de rațiune. În timp ce rațiunea are limite recunoscute ca insurmontabile chiar de filozofii raționalişti, iubirea este un domeniu al ilimitatului. Despre acest aspect vorbeşte şi Dante în *Divina Comedie*, unde Vergiliu, reprezentând rațiunea, este călăuza poetului prin infern şi purgatoriu, în timp ce Beatrice, reprezentând grația divină, îl călăuzeşte prin paradis. Cu alte cuvinte, pentru a ajunge la un nivel superior de înțelegere, trebuie să abolim rațiunea şi să ne lăsăm îndrumați de iubire.

Deşi iubirea a fost ocolită în general de filozofi (fac excepție doar misticii sau gânditorii cu înclinații mistice, cum ar fi Platon, neoplatonicii, Sören Kierkegaard, Martin Heidegger, Jean-Luc Marion ş.a.), ea a fost o temă de dezbatere permanentă în cultura europeană şi universală. Recurența acestei teme îi trădează nu doar importanța, ci totodată complexitatea şi polimorfismul. Aceasta explică totodată multitudinea unghiurilor de abordare (literar, filozofic, teologic, mistic, psihologic, psihanalitic ş.a.m.d.) şi polisemia termenului. Fenomenul iubirii se dezvăluie în cele din urmă ca fiind inexplicabil şi contradictoriu, provocând interpretări dintre cele mai neobişnuite şi adesea fundamental opuse. De pildă, în timp ce S. Kierkegaard consideră că „iubirea este partea substanțială a căsătoriei”[2], că păgânismul iubirii trebuie îmblânzit prin căsătorie, căci „ căsătoria are în ea un element etic şi religios pe care iubirea nu-l are”[3], N. Berdiaev crede că „sacramentul nunții nu este familia, nu este sacramentul natural al procreației şi perpetuării speciei”, că „bunăstarea existențială, bunăstarea familială sunt mormântul iubirii” şi că „iubirea este mai strâns, mai intim, mai profund legată de moarte decât de naştere”[4]. Ambii gânditori înțeleg iubirea ca

---

[2] Sören Kierkegaard, *Legitimitatea estetică a căsătoriei*, traducere de Kjeid Jensen şi Elena Dan, Editura Maşina de scris, Bucureşti, 1998, p. 48.

[3] *Ibidem*, p. 49.

[4] Nikolai Berdiaev, *Sensul creației*, traducere de Anca Oroveanu, prefață, cronologie şi bibliografie de Andrei Pleşu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 200.

libertate şi căsătoria ca necesitate, dar numai Kierkegaard este de acord că libertatea iubirii nu se poate împlini decât în cadrul reglementat al căsătoriei. Absolutizând năzuința către libertate a iubirii, Berdiaev vede moartea ca finalitate a ei. Gânditorul rus îşi întemeiază speculațiile pe cazuri extreme reflectate în literatură (*Tristan şi Isolda*, *Romeo şi Julieta*), generalizând un aspect care nu e decât marginal. Or, noi ştim că scopul istoriei este realizarea universalului (Hegel), aşadar, nu putem proba valabilitatea unor principii prin elemente accidentale. Moartea apare ca scop al iubirii doar atunci când nimic nu o îngrădeşte, când patima manifestată violent în egoismul şi hedonismul ei pustieşte totul în cale. Putem invoca aici noi cazuri oferite de literatură: Francesca da Rimini şi Paolo Malatesta, cei doi cumnați pedepsiți în infernul lui Dante pentru iubirea lor imorală, Emma Bovary, Anna Karenina ş.a. Dacă nevoia de libertate a iubirii nu este corelată cu necesitatea întruchipată de căsătorie, atunci sentimentul iubirii poate evolua, într-adevăr către autodistrugere, ca un vehicul fără frână care coboară o pantă. Caracterul etic şi religios atribuit iubirii prin căsătorie este o frână (nu întâmplător vorbeşte învățătura creştină despre „înfrânare"), un instrument prin care iubirea este condusă spre viață, nu spre moarte. Deşi irațională şi imprevizibilă, iubirea nu tinde către haos ori către neant decât atunci când este coruptă. Chiar dacă o explicăm ca aparținând naturii (sau poate tocmai de aceea) suntem nevoiți să recunoaştem aspirația ei către ordine, încât s-ar putea spune că iubirea este tendința către armonie[5] care poartă cu sine propriul haos. Chiar înțelegând iubirea strict ca pe o realitate a naturii, nu putem generaliza setea ei de aneantizare, şi aceasta din simplul motiv că scopul naturii nu este moartea, ci viața. Natura nu distruge decât pentru a genera, ea recurge la moarte doar

---

[5] „Dar ce caută oare aceştia atunci când se iubesc reciproc? – se întreabă Marsilio Ficino comentând *Banchetul* lui Platon şi răspunde: Ei caută armonia: căci Iubirea este dorința de a cunoaşte bucuria armoniei, adică a Frumuseții". Platon, *Banchetul*, traducere de C. Papacostea; Marsilio Ficino, *Asupra iubirii*, traducere de Sorin Ionescu, Editura de Vest, Timişoara, 1992, p. 124.

pentru a afirma învierea şi viaţa. Iubirea este în acord cu natura, ea este un element esenţial al ordinii, al armoniei naturii, aşadar, nu poate sfârşi în moarte. Ca şi bobul de grâu care trebuie să moară pentru a rodi, iubirea trece prin moarte către înviere, către înnoirea profundă şi radicală a vieţii.

Dacă acceptăm ideea misticilor că iubirea este principiul fundamental al lumii, energia cosmică ce „roteşte sori şi stele” (Dante[6]), forţa ce ţine laolaltă toate lucrurile (Goethe[7]), atunci trebuie să găsim acel element comun ce leagă microcosmosul de macrocosm, de la misterul polenizării plantelor, la atracţia partenerilor în lumea vieţuitoarelor, la iubirea de oameni urcând apoi la iubirea de Dumnezeu care atinge treapta cea mai înaltă în *unio mystica*. Un răspuns putem găsi în cultura greacă, unde iubirea îşi grupează semnificaţiile în jurul a trei concepte: *eros* (iubirea de celălalt sub forma pasiunii), *philia* (iubirea părintească, prietenească) şi *agape* (iubirea jertfitoare), ceea ce implică distincţii şi nuanţări corespunzătoare mai multor niveluri de interpretare, un model elocvent fiind cel al alegorezei biblice practicate în Evul Mediu. Vom găsi astfel diverse straturi de semnificare, plecând de la nivelul cel mai de jos, care este sensul literal, la sensul cel mai înalt, sensul anagogic (mistic).

În literatură întâlnim o multitudine de motive care susţin tema iubirii. Unele dintre acestea apar şi în opera lui Eminescu (iubita angelică, iubita demonică, visul de iubire, îmbrăţişarea, sărutul, somnul, jurământul, Eros şi Thanatos, suferinţa din dragoste, tristeţea, floarea albastră, sentimentul geloziei şi al urii, hieratismul, icoana, motivul Fecioarei Maria etc.), configurând o imagine proteică a iubirii, de la neliniştea erotică inspirată de mitul Zburătorului, la suferinţa provocată de pierderea iubitei, de la apropierea senzuală a îndrăgostiţilor, la îmbrăţişarea genuină urmată de somn, de la oda închinată feminităţii din *Atât de fragedă*, la ura dezlăn-

---

[6] Dante Alighieri, *Divina Comedie*, traducere de Eta Boeriu, note şi comentarii de Alexandru Balaci, vol. III, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 301.

[7] Goethe, *Faust*, traducere, introducere, tabel cronologic, note şi comentarii de Ştefan Aug. Doinaş, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 378.

țuită din *Gelozie*. Nu ne vom ocupa, în cele ce urmează, de toate aspectele iubirii descrise în opera eminesciană. Vom avea în vedere doar o anumită tendință a acestui sentiment care, în evoluția şi dezvoltarea sa, trece prin diverse faze pentru a dobândi, în cele din urmă, un sens mistic.

Poetul Eminescu iubeşte femeia pasional sau platonic, păgân sau hieratic, o adoră şi o blestemă, o caută cu disperare sau fuge de ea, o desfide ori o divinizează. Cine este cea pentru care trăieşte el toată gama sentimentelor legate de iubire nu are nici o importanță. Ca la orice romantic, subiectivismul său este pregnant, dar trăirea i se obiectivează în text luând forma unei plăsmuiri estetice şi culturale care e altceva decât adevărul inimii căruia poetul îşi propunea să-i dea expresie în *De vorbiți mă fac că n-aud.* Cu alte cuvinte, în ordine poetică şi culturală (deşi inspirată de sentiment, poezia e totodată un produs al culturii), nu contează, de pildă, dacă *Atât de fragedă* a fost scrisă pentru Mite sau pentru Veronica, dacă *Pe lângă plopii fără soț* îi era dedicată Matildei Cugler sau altei femei. Poetul iubea feminitatea şi aceasta explică asocierea iubitei cu angelicul şi hieraticul, sublimarea imaginii iubitei în icoana Fecioarei. Privită însă din unghi etic sau soteriologic, poezia lui Eminescu îşi schimbă semnificațiile. Deocamdată nu ne preocupă raportul acestei poezii cu realitatea concretă, istorică, ci cu realitatea interioară, simbolică, cu ceea ce în conformitate cu gândirea fenomenologică s-ar putea numi realitatea conştiinței poetului.

Jean-Claude Larchet analizează, plecând de la învățătura Sfinților Părinți, chipurile iubirii dintre bărbat şi femeie şi află că sunt trei: 1) o iubire trupească bazată pe simpla atracție sexuală, o unire întemeiată exclusiv pe ardoarea cărnii, care e nestatornică şi trecătoare, căci „uşor se trece de la un trup la altul”[8]; 2) o iubire pătimaşă, exploatată des în literatură, constând într-o pasiune arzătoare, dar nu în înțeles spiritual, ci psihologic, o unire bazată pe posesie, în care ființa iubită este rodul imaginației, căci îndrăgostitul se con-

---

[8] Jean-Claude Larchet, *Despre iubirea creştină*, traducere de Marinela Bojin, Editura Sophia, Bucureşti, 2010, p. 114.

templă pe sine în celălalt („pătimaşul nu iese din sine iubind, priveşte la celălalt cu ochii iubirii de sine”[9]); 3) o iubire ca sentiment (unul din chipurile *philiei*), o uniune în sens platonician urmărind refacerea unităţii primordiale reprezentate de androgin şi în sens evanghelic („amândoi vor fi un singur trup” – *Matei, 19,5*) sau patristic („De nu-s uniţi nici unul nu e întreg, şi fiecare e jumătate dintr-un tot” – Vasile cel Mare)[10].

La acestea Larchet adaugă alte forme ale *philiei*, preluate desigur din învăţătura patristică (iubirea părintească, iubirea filială, iubirea prietenească, iubirea aproapelui şi chiar iubirea vrăşmaşului) şi, în sfârşit, iubirea jertfitoare (*agape*), care nu vrea posesia obiectului iubirii, ci dăruirea de sine în raport cu cel iubit. Această ultimă formă a iubirii (iubirea de Dumnezeu, iubirea mistică) ar fi, în viziunea creştină, forma cea mai elevată a sentimentului iubirii.

Însă nu numai teologii văd în iubirea de Dumnezeu treapta cea mai înaltă a iubirii, ci şi unii dintre filozofi, antropologi sau psihologi. Erich Fromm, de pildă, care a scris un tratat despre iubire, arată că iubirea umană nu se împlineşte decât în raport cu iubirea divină: „Omul cu adevărat religios, dacă urmează esenţa ideii monoteiste, nu se roagă pentru ceva anume, nu aşteaptă nimic din partea lui Dumnezeu; nu-l iubeşte pe Dumnezeu aşa cum îşi iubeşte un copil tatăl sau mama; el a căpătat smerenia de a-şi simţi limitarea în suficientă măsură pentru a şti că nu ştie nimic despre Dumnezeu. Dumnezeu devine pentru el un simbol prin care omul, la un stadiu anterior al evoluţiei sale, a exprimat totalitatea năzuinţelor sale, împărăţia lumii spirituale, a iubirii, adevărului şi a dreptăţii. El crede în principiile pe care «Dumnezeu» le reprezintă; el gândeşte adevărul, trăieşte iubirea şi dreptatea şi consideră că nimic din viaţa sa nu are valoare decât în măsura în care îi dă şansa să ajungă la o tot mai deplină desfăşurare a puterilor sale umane – ca singură realitate ce contează, ca unic obiect al «preocupării ultime» şi până la

[9] *Ibidem*, p. 116.
[10] *Ibidem*, p. 117.

urmă, el nu vorbeşte despre Dumnezeu, nici măcar nu-i pomeneşte numele. Să-l iubească pe Dumnezeu, dacă el ar folosi acest cuvânt, ar însemna să năzuiască la atingerea capacității depline de a iubi, la realizarea a ceea ce «Dumnezeu» reprezintă pentru el”[11]. Opiniile lui Fromm consună cu gândirea mistică şi par cu atât mai surprinzătoare, cu cât vin din partea unui cercetător care s-a ocupat, între altele, de psihanaliză şi de sociologie. Iubirea mistică nu e doar calea plenitudinii la nivelul trăirii, ci e forma superioară de cunoaştere: „Singura cale ce poate duce la înțelegerea ultimă nu ține de gândire, ci de faptă, de trăirea unității. Astfel, logica paradoxală duce la concluzia că iubirea de Dumnezeu nu este nici cunoaşterea lui Dumnezeu prin gândire, nici gândul iubirii cuiva față de Dumnezeu, ci actul trăirii uniunii cu Dumnezeu”[12].

Chiar daca uneori poetul exaltă iubirea senzuală, în economia întregului acest aspect are un rol marginal. Senzualismul nu este cultivat în sine, ci este o fază tranzitorie, un prim nivel al cunoaşterii îndrăgostiților de la care se trece la niveluri superioare. Atracția fizică este umbrită însă la un moment dat de ironiile poetului la adresa femeii pentru care motivația iubirii se limitează strict la corporalitate: „Nu e mică, nu e mare, nu-i subțire, ci-mplinită, / Încât ai ce strânge-n brațe, numai bună de iubită” (*Scrisoarea V*). Pe de altă parte, e valabilă şi reciproca, femeia nefiind capabilă să iubească pe celălalt pentru calitățile lui sufleteşti sau spirituale, ci pentru constituția fizică şi pentru eleganța vestimentară:

„Între-un poet nemernic, ce vorbele înnoadă
Ca în cadență rară să sune trist din coadă
Şi-ntre-ofițerul țanțoş cu spada subsuoară
Alegere nu este, alegerea-i uşoară.
Pocnind în a lui haine, el place la neveste,
Fecioara-nfiorată îşi zice: acesta este…
Acesta da… Simțire tu ai şi este dreaptă”.

(*Icoană şi privaz*)

---

[11] Erich Fromm, *Arta de a iubi*, traducere de Suzana Holan, Editura Anima, Bucureşti, 1995, p. 67.

[12] *Ibidem*, p. 72.

Poetul desfide erosul redus la unirea trupească bazată pe plăcere, care face ca un trup să caute un alt trup, cum se întâmplă în rândul tuturor vieţuitoarelor. Nu mai este vorba aici de sentiment de o valoare spirituală sau morală, ci de instinct. O astfel de iubire, care aminteşte de perisabilitatea cărnii, nu îl poate interesa pe cel însetat de absolut:

„Când poala ş-o ardică, de pulpa-i vezi, stăpâne,
Tu nu surâzi cu râsul cel lacom şi murdar,
Tu nu eşti ca un taur şi nu eşti ca un câne,
Ce umil dă din coadă căţelei lui cu har.

Nu eşti gelos – ferit-a… cucoşii doar şi vierii
Au numai obiceiul de-a se lupta-n duel.
Tu nu ai patimi scumpe şi lacrima muierii
Nu mişcă al tău suflet, nu-ntunecă de fel.
(…)
Tu, timp, nu poţi cununa în degete s-o sfermi
Căci zugrăvir-atâta de bine saci de viermi”.

(*O, adevăr sublime*)

Motivul trupului ca „sac de viermi” întâlnit în literatura mistică de inspiraţie neoplatonică şi utilizat exact în aceeaşi formulă (*Madensack*) de Angelus Silesius în *Călătorul heruvimic*[13] îl va fi impresionat pe poet, de vreme ce îl aflăm şi în alt poem („Pământ nesimţitor şi rece, / De ce iluziile sfermi? / De ce ne-araţi că adorarăm / Un vas de lut, un sac de viermi?” – *Iar faţa ta e străvezie*). Acest motiv, a cărui acurateţe teologică şi dogmatică e discutabilă, dar care este de mare efect poetic, vine din *Biblie*, mai precis, din scrierile vetero-testamentare, unde exprimă tristeţea provocată de sentimentul deşertăciunii vieţii. Eminescu îi imprimă aici nuanţe care accentuează impresia de misoginie şi amintesc de poezii precum *Când te-am văzut, Verena* şi *Gelozie*, unde dispreţul

---

[13] Angelus Silesius, *Călătorul heruvimic / Cherubinischer Wandersmann*, ediţie bilingvă, traducere, date biografice, note, variante, postfaţă de Ioana Pârvulescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 36: „Es mag ein andrer sich umb sein Bägräbniß kränken Und seinen Madensack mit stolzem Bau bedänken”.

ascetic față de frumusețea fizică a iubitei, inspirate de o scriere a lui Nicodim Aghioritul[14], atinge cote de o violență extremă. Misoginismul este la Eminescu o strategie de apărare ca şi în cazul monahilor, care, aflați în permanentă luptă cu ispita trupească, imaginează cele mai inedite scenarii şi metode prin care să-şi poată păstra castitatea.

Poetul e mâhnit că iubita nu înțelege profunzimea sentimentelor lui, care nu au ca obiect promisiunile hedoniste ale corpului ei, ci frumusețea ei statuară, sublimă: „O, marmură curată, o înger, / Eu să te ating pe tine cu a patimei scânteie?”. Pentru el iubirea are valențe ontologice şi spirituale decurgând din ordinea cosmică:

„Azi când a mea iubire e-atâta de curată
Ca farmecul de care tu eşti împresurată,
…
Când dorul meu e-atâta de-adânc şi-atât de sfânt
Cum nu mai e nimica în cer şi pe pământ,
(…)
Când eşti enigma însăşi a vieții mele-ntregi…”

(*Nu mă-nțelegi*)

Uneori şi farmecele fizice îl atrag pe poet, însă acestea nu sunt suficiente, frumusețea spirituală fiind cauza sentimentului covârşitor al iubirii. Puritatea angelică a sufletului şi sacralitatea pe care o degajă făptura iubită îl fascinează pe poetul îndrăgostit:

„De înger suflet, chipul de femeie;
În visul vieții ei ea sfânt surâde
Şi mă-namor de-oricare-a ei idee”

(*Care-i amorul meu în astă lume*)

Mai mult decât atât, iubirea dintre bărbat şi femeie nu ține de hazard, cum crede Arghezi, de pildă, ci de Provi-

[14] Sfântul Nicodim Aghioritul, *Paza celor cinci simțuri*, traducere de Kir Demetian, arhimandrit şi stareț al Mănăstirii Neamț, tipărită la Mănăstirea Neamț în 1826 şi reeditată la Editura Egumenița, Galați, 1999.

dență, de situarea într-un plan divin al Istoriei. Poetul nu așteaptă o iubită oarecare, ci pe cea unică, predestinată:

„Oare femeia pe care mie
Dumnezeu sântul o-a destinat
În patu-acela de cununie
S-a-nfăşurat?

O caut, gându-mi şi-o-nchipuieşte,
Dar n-am văzut-o de când eu sunt…
Oare amorul ce îmi zâmbeşte
E în mormânt?”

(*Din lyra spartă*)

Ideea mistică a originii transcendente a iubirii şi ideea platoniciană a predestinării îndrăgostiților au fost îmbrățişate cu entuziasm de romantici, în filozofia cărora Dumnezeu este scopul istoriei şi al naturii. Aceste idei se leagă în mod necesar de ideea centrală a misticii, şi anume, că iubirea este principiul fundamental al lumii, în virtutea căruia lucrurile există şi devin. Eminescu are meritul de a fi asociat, asemeni unora dintre cei mai mari scriitori ai lumii, legea iubirii cu legea creației:

„Falnică-i pare legea Creării,
Lumi ce de focuri în lumi înot,
Candeli aprinse lui Zebaot,
Ce ard topirei şi renvierei.

Dar mai puternic, mai nalt, mai dulce
Îi pare legea de a iubi,
Fără ea nu e de a trăi,
Fără ea omul ca stins se duce”.

(*Phylosophia copilei*)

Ideea iubirii ca principiu cosmic este dezvoltată în ultima parte a poemului *Călin (file din poveste)*, unde nunta lui Călin cu fata de împărat se desfăşoară în spațiul paradisiac al naturii şi sub auspicii cosmice. Poetul nu celebrează doar iubirea, ci şi nunta, care înseamnă finalitatea şi împli-

nirea iubirii. Uniunea celor doi miri are proporții planetare („Căci din patru părți a lumii împărați şi-mpărătese, / Au venit ca să serbeze nunta gingaşei mirese") şi anvergură cosmică („Socrul roagă-n capul mesei să poftească să se pună / Nunul mare, mândrul soare, iar pe nună, mândra lună"). Atmosfera e fantastică, întrucât poemul rămâne în linii mari fidel basmului pe care-l prelucrează, însă poetul adaugă formulei de bază semnificații şi idei culte ce au alte surse decât cele folclorice. Nunta dintre „mirele fluture" şi „mireasa viorică" desfăşurată în paralel cu nunta lui Călin accentuează ideea cosmicității sentimentului iubirii şi, mai ales, a nunții. Poetul sugerează că nu doar orice ființă umană, ci orice viețuitoare şi orice plantă aparțin, prin iubire, unui scenariu cosmic, unei ordini suprafireşti potrivit căreia oameni, viețuitoare şi plante alcătuiesc un întreg.

Două chestiuni ar trebui lămurite aici: legătura dintre tema iubirii şi tema naturii, pe de o parte, şi divinizarea iubitei, pe de alta. Suprapunerea celor două teme nu este proprie doar romantismului, unde o întâlnim foarte des, ci vine din timpuri străvechi, caracterizate prin ceea ce Hegel numea în ale sale *Prelegeri de estetică* „arta simbolică". Acest aspect îl întâlnim deopotrivă în Evul Mediu şi în baroc.

Ieşirea îndrăgostiților din spațiul domestic, din sat, din oraş, pentru a se pierde în nemărginirea naturii e un scenariu obişnuit la Eminescu. Cei doi se întâlnesc în codru, sub un tei, sub un salcâm, printre brazi, pe malul lacului, vegheați de raza tremurătoare a lunii şi de strălucirea ireală a stelelor. Romanticii considerau că omul nu se poate împlini în această lume, ci numai în nemărginire, aşadar, cu atât mai mult, când e vorba de iubire, nevoia de a ieşi din cercul îngust al lumii obişnuite devine un comandament major. Interesant e că Eminescu sugerează trecerea din planul terestru în cel cosmic prin motivul somnului. Îndrăgostiții urmează un traseu (inițiatic, am putea spune), care îi face să se dorească, să se caute, să se întâlnească în spațiul misterios al naturii, să se îmbrățişeze, să se sărute şi, în cele din urmă, să adoarmă, cum se întâmplă în *Dorința*, *Lacul*, *Sara pe deal*, *Călin* ş.a.m.d. Somnul îndrăgostiților eminescieni arată încă o dată că sen-

zualismul este depăşit, sentimentul iubirii care-i uneşte pe cei doi spiritualizându-se treptat, până la unitatea deplină a sufletelor în preajma arborelui cosmic ce-i plasează în proximitatea absolută.

Tema naturii are o pondere considerabilă în poezia lui Eminescu, însă ne vom limita aici doar la câteva observații privind modul în care această temă fuzionează cu cea a iubirii. În cosmicitatea şi sacralitatea naturii (expresii ca „teiul sfânt", „universu-n rugăciune" sunt semne ale unei liturghii cosmice) se topeşte sacralitatea iubirii. Poetul caută iubita în natură, căci ea este parte a armoniei cosmice:

„Eu te cer de la izvor,
De la codrul cel de brazi,
De la vântul ce lovi
Bălsămind al tău obraz.

Întreb munții cei înalți,
De la râuri eu te cer:
De-au văzut cumva ascuns
Al vieți-mi giuvaier".

(*Azi e zi întâi de mai*)

Iubita nu e doar căutată, întâlnită sau visată în natură, ci are atribute decurgând din misterul şi puritatea naturii, portretul ei fiind întregit de o seamă de metafore şi comparații sugestive în acest sens: „bobocel", „floare", „floare de cireş", „crin", „lebădă". Floarea de cireş e un simbol cu multiple semnificații în ritualurile din tradiția culturală japoneză (unde reprezentă puritatea, castitatea, fidelitatea, fericirea etc.), dar e cultivată şi de unii mistici europeni cu semnificații asemănătoare. Eminescu îl distribuie în contexte unde impresia de candoare şi de hieratism e foarte puternică. Aşa se întâmplă în *Atât de fragedă*, unde întâlnim o altă formulă îndrăgită de poet („mireasa sufletului meu"), relevantă pentru evoluția sentimentului iubirii către o înaltă spiritualizare şi în *Sarmis*:

„Pân'ce-n sfârşit ajuns-am să mângâi chipul sfânt
Al celei mai frumoase femei de pre pământ.

Ce zeu din cer te puse în calea mea să ieşi,
O, fragedă ființă ca floarea de cireş!
Cum s-a putut ca-n lume aşa minuni să steie,
Căci tu eşti prea mult înger şi prea puțin femeie!
Şi fericirea-mi, scumpo, nici îndrăznesc s-o crez.
Tu eşti? Tu eşti aievea? Sau poate că visez…
Dacă visez, te-ndură, rămâi la al meu piept
Şi fă ca pe vecie să nu mă mai deştept”.

Un alt simbol vegetal, cel al crinului, prezent în toată poezia mistică începând cu *Cântarea Cântărilor*, este pus la un moment dat în relație cu fluturele, simbol al iubirii jertfitoare din întreaga literatură religioasă, îndreptățind interpretarea că suntem foarte aproape de un sens anagogic în opera eminesciană.

„De ce nu am aripi să zbor!
M-aş face un fluture uşor,
Un fluture uşor şi gentil
Cu suflet voios de copil,
M-aş pune pe-o floare de crin,
Să-i beau sufletelul din sân,
Căci am eu pe-o floare necaz:
Frumoasă-i ca ziua de azi!”

(*Frumoasă-i*)

Am afirmat că îndrăgostiții lui Eminescu ies în general din spațiul domestic pentru a se întâlni în natură. Câteodată însă, în camera sa fiind, poetul invocă iubita, cum face şi în *Apari să dai lumină*, poezie în care aflăm un alt motiv interesant, al lebedei, simbol plurivalent, pasărea imaculată simbolizând grația şi revelația luminii. Dacă în *Epigonii*, de pildă, „lebăda murindă” este o fecioară, aici, lebăda este însuşi poetul, copleşit de jalea iubirii:

„Apari să dai lumină arcatelor fereşti,
Să văz în templu-i zâna cu farmece cereşti.
Prin vremea trecătoare luceşte prea curat
Un chip tăiat de daltă, de-a pururi adorat.
…

Să mor pătruns de jalea amorului meu sfânt,
Ca lebăda ce moare de propriul ei cânt."

Şi Andreas Capellanus în tratatul său[15], şi Stendhal[16] care îi reia ideile, vorbesc despre fascinaţia produsă în sufletele îndrăgostiţilor de privirile lor. Toposul ochilor îl urmăreşte pe poetul înamorat, îi furnizează sentimente contradictorii, dar mereu copleşitoare, accentuând ideea desprinderii de carnal. În poezia *Doi aştri*, ochilor li se substituie metaforic două elemente ale naturii cosmice, sugerând ideea că iubirea este nepieritoare, întrucât aparţine spaţiului supraomenesc şi supraterestru:

„Am văzut doi aştri,
Strălucind albaştri
Sub o frunte-n vis;
M-a-necat seninul
Când privii divinul,
Blândul lor surâs.

Şi mi-am zis în mine:
Înger cu lumine
De-un adânc noroc…
Din a vieţii tale
Înflorită cale
Cum nu stai în loc?"

Nu numai dorita prezenţă a iubitei se prelungeşte în natură confundându-se cu aceasta, ci şi postumitatea ei, absenţa ei dureroasă din curgerea eternă a unei lumi care o va plânge împreună cu poetul. Motivul *natura plangens*, utilizat altădată pentru a sugera integrarea prin moarte în armonia naturii a poetului însuşi, care trăieşte în faţa morţii un sentiment al destinului în strânsă dependenţă de natură, are aici accentele unei prohodiri a iubitei prin invocarea stihiilor, a apelor, a elementelor vegetale sau astrale:

---

[15] Andreas Capellanus, *Despre iubire*, traducere şi note de Eugenia Cristea, studiu, notă introductivă, note şi bibliografie de Anca Crivăţ, Editura Polirom, Iaşi, 2012.

[16] Stendhal, *Despre dragoste*, traducere de Gellu Naum, Editura Polirom, Iaşi, 2013.

„Dar de-i muri *tu*, înger de palidă lumină,
O, *ce m-aş face*-atunci, mărite Dumnezeu?
O să te plâng cu vântul ce fluieră-n ruină
În rece zborul său?

Înger venit din ceriuri, oi plânge al tău nume,
L-oi sămăna-n flori palizi şi-n stelele de foc,
Cănta-te-aş ca şi râul cel scuturat de spume
În nopți ce stau pe loc”.

(*De-aş muri ori de-ai muri*)

Cea de-a doua chestiune care trebuie discutată mai pe larg este, după cum am spus, divinizarea iubitei. Se poate observa că poetul atribuie iubitei calități menite să o facă unică, desăvârşită în frumusețea-i fizică şi spirituală. Apelativele pe care le foloseşte, multe dintre ele metaforice, arată fără putință de tăgadă că poetul nu poate iubi o ființă obişnuită. Iubita lui este *fată de împărat*, *prințesă*, *crăiasă*, *zână*, *zeie*, *înger* şi chiar *icoana Vergurei Marii*.

Opusă detestatei ființe demonice care îi sporeşte suferința prin cruzimea şi nepăsarea ei, iubita angelică face să se nască în sufletul poetului sentimentul înălțării şi al beatitudinii umbrite doar de teama că „îngerul” ar zbura din nou spre paradisul de unde a coborât o clipă:

„Ai surâs!?… O! eşti frumoasă… înger eşti din paradis
Şi mă tem privind la tine… căci ți-o jur: nu m-aş mira
Dac-ai prinde aripi albe şi la ceriuri ai zbura,
Privind lumea cea profană cum se pierde în abis”.

(*De ce să mori tu?*)

Toposul iubitei angelice vine din lirica de dragoste a Evului Mediu, respectiv din poezia curteană. La trubadurii italieni, în jurul acestui motiv se naşte un adevărat cult, *la Donna angelicata*, căruia i se asociază un altul, cel al „îndrăgostitului martir”. Eminescu nu pozează numaidecât în îndrăgostit martir, dar angelismul iubirii e o dominantă a poeziei sale de dragoste care îmbracă cele mai neobişnuite forme şi nuanțe.

„Îngerul blând” poate avea uneori „ochii plini d-eres”, aşadar, priviri păgâne şi smintitoare:

„Tu, înger blând cu ochii plini d-eres,
Căci al tău zâmbet îmi aduce-aminte
C-un înger eşti ce fu din cer trimes”

(*Aveam o muză*)

Alteori, acelaşi „înger blând” are ochii „uimiți”, iar poetul îl dojeneşte că îi apasă gândurile:

„O, dulce înger blând,
Cu ochi uimiți de mari,
La ce mai reapari
Să-ngreui al meu gând?”

(*O, dulce înger blând*)

Pierderea ființei iubite sau poate doar depărtarea de ea îl silesc pe poet la o văduvie ascetică, mângâiată doar de amintirea frumuseții ei „dumnezeieşti”:

„În văduvire şi eclipsă,
Eu anii mei îi risipesc,
Simțind în suflet pururi lipsă
De chipul tău dumnezeiesc”.

(*Ce s-alegea de noi, a mea nebună…*)

Nu numai privirea iubitei îl tulbură pe poet, ci şi glasul ei nepământesc, izvorât parcă din misterul divin. Poetul face aluzie aici la capacitatea iubirii de a transforma pe cei prinşi în voluta ei, de a produce acea *metanoia* ce însoțeşte iubirea jertfitoare. Nu avem nici un indiciu că poetul ar fi decis să-şi asume condiția îndrăgostitului martir, însă e interesant că o enunță ca posibilitate:

„O, de ai şti cum şoapta ta divină
Deschide-al visurilor labirint,
Că ce văd eu în privirea-ți senină
N-a văzut nimeni, pe pământ.
E-atâta scris ş-atât nu-i scris în sine,

Încât ar trebui un trai de sfânt
Ca să-nțeleagă şoapta ta surprinsă,
Privirea ta cea dulce şi aprinsă”.

(*O, de ai şti cum şoapta ta divină*)

În mai multe texte coexistă cele două aspecte ale temei iubirii analizate până acum. De la fuziunea iubirii cu natura se trece la iubita divinizată, pentru ca în cele din urmă să se ajungă la treapta cea mai înaltă a feminității, respectiv la Fecioara Maria:

„Îndură-te, scumpo! în mine aruncă
Viole albastre şi roze de luncă,
Pe coardele-ntinse-a ghitarei să cadă
În noaptea cea ninsă de-a lunei zăpadă.

Iar ochii albaştri, mari lacrimi a mării,
Să-ngăduie-n taină suspinul cântării;
Cobori, adorato! Pe inimă cazi-mi,
Bălaia ta frunte de umăr să-mi razimi.

E demn-a ta frunte să poarte coroana,
Robit universul să-i fie – Madonna!
Îngăduie celui din urm-al tău sclav
Plângând să-ți sărute al urmelor prav”.

(*Diamantul nordului*)

La nici un alt poet român nu găsim analogii între femeia iubită şi Sfânta Fecioară. Insistența cu care Eminescu recurge la această asociere inedită pentru spațiul românesc poate deruta pe comentator. Iubitei i se atribuie în lirica eminesciană calitățile celei care, conform unui imn acatist, „fecioară fiind a devenit mamă şi mamă fiind, a rămas fecioară”. Limbajul poetic eminescian trădează aici surse patristice şi cultuale, cum observa în studiul ei Rosa Del Conte[17]. La vechile calități întrunite de iubita hieratică, se adaugă treptat virtuțile Fecioarei:

---

[17] Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, ediție îngrijită, traducere şi prefață de Marian Papahagi, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfață de Mircea Eliade, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 282.

„Căci oglinda-i rece îmi arat-o zeie
Cu suflet de înger, cu chip de femeie,
Dulce şi iubită, sântă şi frumoasă,
Vergină curată, steauă radioasă”.
(*Care-o fi în lume…*)

Motivul Madonei vine desigur din bogata creaţie marianică existentă în arta occidentală, aşadar, sursele care alimentează acest topos eminescian sunt multiple. În Evul Mediu Fecioara Maria era model al feminităţii aureolate de pietate şi iubire jertfitoare, atât în sensul purităţii şi al castităţii, cât şi în sensul maternităţii. Cultul Fecioarei a fost oficializat în creştinism după al treilea sinod ecumenic (Efes, 431), când Maica Domnului a fost numită *Theotokos* („născătoare de Dumnezeu”) sau „noua Evă”, prin care a venit mântuirea lumii. În imnologia răsăriteană şi apuseană, Fecioara Maria, pe care Dante în viziunea sa mistică din Divina Comedie o vede lângă tronul divin, este percepută în general în literatura religioasă drept „ocrotitoarea” şi „mângâietoarea” celor năpăstuiţi, mijlocitoare în faţa lui Dumnezeu întru iertarea păcatelor omeneşti.

În *Palida madonă*, unde-i vorba de o iubire nefericită, întâlnim din nou toposul Madonei care nu are neapărat semnificaţii mistice, dar e important din punct de vedere poetic, întrucât reia analogia între imaginea iubitei şi cea a Fecioarei, accentuând totodată sentimentul iubirii jertfitoare (*agape*):

„Şi sub arborul cel gros
Şi în umbra deasă
La mormântul marmoros
Doamna cea frumoasă.

Şi se pare cum că vezi
Pe o veche-icoană
Îmbrăcată prea frumos –
Palida madonă”.

O situaţie cu totul inedită a fiinţei iubite consemnăm în *Basmul ce i l-aş spune ei*. Poetul apelează la motive care

sugerează ascensiunea şi ierarhia cerească („scara de aur”), atmosfera celestă (îngeri care intonează cântări de slavă), măreția şi grația divine (tronul pe care stă Maica Domnului). De această dată iubita apare doar ca un înger din suita Fecioarei şi nu ca o imagine reverbarată a ei.

„Am văzut la cer o scară
Ridicându-se de jos.

Într-a cerului mărire
Scara de-aur se pierdea,
Iar pe-un tron de nemurire,
Tron de-argint şi strălucire,
Maica Domnului zâmbea;
Iar pe schițele de scară
Îngeri stau treptat… treptat,
Cu chip blând şi luminat
Şi pe lire sunătoare,
Cântau dulce şi curat.

La picioarele Mariei
Genuncheat pe-un nor de-argint,
Alb ca lebeda pustiei,
Blând ca glasul poeziei,
Sta un înger cugetând;
Şi-a luat arpa-i de aur
Şi trecând mâna pe ea
A-nceput a răsuna
Raiul… luncile-i de laur
De-un blând *Ave Maria*.

Acel înger!… Fața pală,
Ochiul negru, păr bălai,
L-am văzut – o stea regală,
O lumină triumfală –
Şi de-atunci îl iubesc, vai!…
L-am cătat în astă lume
Pân’ ce viața-mi se pierdu,
Sufletu-mi se abătu…
Ş-atunci te-am văzut: minune!
Acel înger ai fost tu”.

De la imnurile semnate de Chiril al Alexandriei şi Roman Melodul, până la *Imnul acatist al Născătoarei de Dumnezeu* al ieroschimonahului Daniil de la Rarău, literatura marială a constituit un filon poetic de o consistenţă deosebită în literatura europeană. Intonate cu ocazia oricărui ritual creştin, imnurile mariale au meritul de a fi satisfăcut, veacuri la rând, nevoia de poezie a popoarelor, alături de celelalte texte sacre şi de a fi cizelat simţul estetic al credincioşilor.

Pe de altă parte, literatura şi arta ce aparţin cultului Fecioarei au reprezentat o importantă sursă de inspiraţie pentru literatură şi artă în general. Arta sacră a rodit în arta profană, înrâurirea mergând până în secolul al XX-lea (Salvador Dali are, de pildă, mai multe tablouri în care, peste imaginea iubitei sale, Gala, se suprapun elemente iconografice ale Madonei).

La Eminescu, asocierea imaginii iubitei cu cea a Fecioarei e cultivată cu stăruinţă, însă ascendenţele acestui motiv nu sunt tocmai uşor de stabilit. Aluzii mai vagi sau mai directe găsim în poezia unor trubaduri, într-o variantă mai puţin cunoscută a poemului *Tristan şi Isolda* şi la Novalis. Niciunde în altă parte nu aflăm o asemenea frecvenţă a motivului, asemenea diversitate a contextelor poetice în care este folosit şi asemenea realizare la nivelul expresiei. Astfel, fata de împărat din *Luceafărul* n-ar fi vrednică de iubirea lui Hyperion, dacă nu ar avea ceva din aura Sfintei Fecioare:

„A fost odată ca-n poveşti,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărăteşti,
O preafrumoasă fată.

Şi era una la părinţi
Şi mândră-n toate cele,
Cum e Fecioara între sfinţi
Şi luna între stele”.

Antropologii nemarxişti plasează sfântul pe treapta cea mai înaltă a valorilor umane. Devoţiunea purificată prin asceză şi însufleţită de iubirea jertfitoare apare ca model de

umanitate în cultura europeană. Sfințenia este nivelul cel mai înalt de aspirație când e vorba de împlinirea omului şi de dorința de a atinge desăvârşirea. Nu vorbim doar de o valoare antropologică sau culturală, ci de una morală pe care literatura nu o poate totuşi ignora.

Una dintre cele mai emoționante poezii din lirica de dragoste eminesciană este *Atât de fragedă*. Feminitatea este celebrată aici la cotele cele mai înalte ale sensibilității. Iubita e suavă şi diafană, pură şi grațioasă, are intangibilitatea unui înger şi măreția sacră a imaculatei Fecioare:

„Atât de fragedă te-asameni
Cu floarea albă de cireş,
Şi ca un înger dintre oameni
În calea vieții mele ieşi.

Abia atingi covorul moale,
Mătasa sună sub picior,
Şi de la creştet până-n poale
Pluteşti ca visul de uşor.

Din încrețirea lungii rochii
Răsai ca marmura în loc –
S-atârnă sufletu-mi de ochii
Cei plini de lacrimi şi noroc

(…)

Ş-o să-mi răsai ca o icoană
A pururi verginei Marii,
Pe fruntea ta purtând coroană –
Unde te duci? Când o să vii?”

Iubirea este creatoare în sensul cel mai înalt. Obiectul ei este plasat, prin creație, în sfera idealității. Iată de ce poetul atribuie iubitei calități divine fără a cădea neapărat în idolatrie, căci entuziasmul adorator păstrează în genere distanța cuvenită între iubita divinizată şi divinitatea autentică.

La fel se întâmplă cu alți doi mari poeți din literatura universală – Dante şi Novalis – care, pierzându-şi de timpuriu iubitele, le-au transformat în obiecte ale adorației mistice rezervându-le un loc aparte în opera pe care ne-au lăsat-o.

Experiența lor, deopotrivă existențială și estetică, arată că adevărata iubire începe acolo unde dorința și atracția corporală încetează.

Prelungirile transcendentale și mistice ale temei iubirii se pot observa la mai mulți autori din literatura europeană. Minnesänger-ul Walther von der Vogelweide (aprox. 1170-1228), după ce a cântat frumusețea fecioarelor și iubirea curată în sânul naturii, și-a orientat zelul adorator către neprihănita Fecioară, pe care a celebrat-o în versuri pline de grație și pioșenie („Besänftige um unsertwillen seinen Zorn, Herrin, barmherzige Mutter auserkoren, du keusche Rose ohne Dornen, du Reine, die du hell wie die Sonne bist" – „Potolește pentru noi mânia Lui, stăpână, milostivă Mamă aleasă, tu, imaculată roză fără spini, tu, preacurato, care luminezi ca soarele")[18]. La trubadurii italieni, mai precis, la Brunetto Latini, maestrul lui Cavalcanti și al lui Dante, feminitatea era gândită prin prisma spiritualității creștine: „Corpul este un văl al spiritului; femeia este forma oricărei desăvârșiri morale și intelectuale: spiritualism religios și idealism platonic se îmbină și formează o singură doctrină"[19]. O poezie a înaltelor simțăminte religioase scrie Iacopone (1236-1306), adorator al Madonnei și al lui Christ („Di, Maria dolce, con quanto disio / Miravi il tuo figliuol Cristo mio Dio. / Quando tu il partoristi senza pena, / La prima cosa, credo, che facesti, / Si l'adorasti, o, die grazia pienna, / Poi sopra il fiennel presepio il ponesti" – „Spune, dulce Marie, cu câtă iubire / Pe-al tău fiu îl priveai, Cristos, ce este Dumnezeu. / Când l-ai născut fără durere, / Cel dintâi lucru, ce-ai făcut, îmi pare, / E că l-ai adorat, o, tu, de haruri plină, / Apoi în final ieslei tu l-ai pus")[20]. Cu același sentiment de adorație pioasă trece și ultimul trubadur francez, Guiraut Riquier (aprox. 1230-1294), de la poezia curteană la imnul

---

[18] Walther von der Vogelweide, *Sprüche. Lieder. Der Leich*, Emil Vollmer Verlag, Wiesbaden, 1972, p. 491.

[19] Francesco De Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, traducere, studiu introductiv și note de Nina Façon, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965, p. 79.

[20] Apud Francesco De Sanctis, *op. cit.*, p. 69, 94.

marianic. În 1263, Regele Alfons X, care îşi avea curtea la Toledo, a publicat celebra *Cantigas de Santa Maria*, o culegere de peste patru sute de poezii dedicate Fecioarei, scrise în limba populară şi cu un impact deosebit asupra poeziei din epocă. E posibil ca Riquier, care era prieten cu Alfons X şi a petrecut la curtea acestuia aproape zece ani, să fi fost astfel înrâurit de poezia marială.

Un alt poet care trebuie invocat aici este Goethe, care încheie al său *Faust* cu un imn adresat Fecioarei, într-o atmosferă a tainei şi armoniei mistice. Pe acest fond apare memorabila formulă a etern-femininului: „Jungfrau, Mutter, Königin,- Göttin, bleibe gnädig! / Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis; / Das Unzulängliche, / Hier wirds Ereignis; / Das Unbeschreibliche, / Hier ist es getan; / Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan”[21] („Fecioară, Mamă, Regină, / Zee-ndurătoare fii! / Vremelnic-sensibilul / Doar ca simbol survine; / Aici intangibilul / Evidenţă devine; / Aici genuinul ne- / Rostibil s-a spus; / Etern-femininul ne trage în sus”[22]).

Prin efortul său poetic de a zugrăvi iubita în culorile perfecţiunii divine, Eminescu sublimează, pe de o parte, condiţia femeii şi implicit a omului care nu se poate împlini decât prin aspiraţia care-l duce dincolo de limitele umanului, iar pe de altă parte, înalţă iubirea către originile ei dumnezeieşti, apărând-o de vulgaritatea şi derizoriul care o ameninţă în permanenţă. Ultima strofă din poezia *Pe lângă plopii fără soţ* exprimă explicit sacralitatea iubirii văzute de poet ca lumină călăuzitoare în noaptea lumii:

„Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfânt
Şi noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pământ”

Metafora candelei conferă iubirii sugestii neaşteptate într-un context poetic în care epitetul „farmec sfânt”, trecut

---

[21] Goethe, *Faust*, Band II, Literatur-Verlag, Bukarest, 1962, p. 331.

[22] Goethe, *Faust*, traducere, introducere, tabel cronologic, note şi comentarii de Ştefan Aug. Doinaş, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 285.

prin filtru teologic, ar putea fi înțeles ca un oximoron. Admițând că la Eminescu vocabulele „farmec”, „vrajă”, „magie” nu au conotații negative, ci vizează, ca la toți romanticii, supranaturalul în genere (în fond, supranaturalul divin), se poate spune că regretul poetului este cauzat de neputința iubitei de a fi răspuns chemării lui către sensul cel mai înalt al iubirii, care este sensul anagogic. Candela este în creştinism simbol al credinței şi al iubirii jertfitoare, sensuri ce se păstrează şi în textul eminescian, unde metafora verbală („s-aprinzi”) adaugă conotații relevante cu privire la strădania, dedicația participativă şi învrednicirea către adevărata iubire.

Într-un alt moment liric (*Replici*), poetul îşi imaginează o iubită pătrunsă de sentimentul pur şi cald al iubirii, aptă pentru a se dărui vocației „mistice”:

„Îți par o noapte, îți par o taină
Muiată-n pala a umbrei haină,
Îți par un cântec sublim încet –
Iubit poet?

O, tot ce-i mistic, iubite barde,
În acest suflet ce ție-ți arde,
Nimic nu e, nimic al meu –
E tot al tău”.

Prezența „nopții”, ca simbol al ambianței mistice şi al „tainei”, proprii cunoaşterii prin iubire, al pasiunii inepuizabile exprimată metaforic prin verbul „arde”, ideea devoțiunii totale şi necondiționate sunt semne ale apropierii de condiția iubitei mistice din lirica unor poeți ca Tereza de Avila, Ioan al Crucii sau Vasile Voiculescu.

În proza eminesciană, iubirea are caracteristici asemănătoare celor din poezie. Cuplurile Cezara-Ieronim şi Maria-Dan închipuie perechea adamică şi experimentează aventura ontologică a cunoaşterii prin regresiune istorică. Iubirea are aici semnificație soteriologică. La fel şi în *Geniu pustiu*, unde Poesis este o întruchipare a frumuseții, a purității şi a sfințeniei, imaginea ei suprapunându-se cu cea a Fecioarei arhe-

tipale reprezentate de icoana Maicii Domnului: „Eu, din contra, care văzusem figura frumoasă a acelei fiice a pământului, a acelui înger blond, eu îl visam zi şi noapte, şi mi se părea că atunci când îngenuncheam la o icoană neagră de lemn din biserica noastră, când dascălul murmura în strana lui rugăciuni într-o limbă veche şi mai mult slavă, pe când preotul în altar îşi înălța slabele sale mâini spre ceruri, mie mi se părea că mohorâta icoană roşie a Maicei Domnului din iconostas lua conture din ce în ce mai albe, fața sa cea ştearsă şi nențeleasă devenea ca suflată de-argint trandafiriu, părul său acoperit de maramă brodată cu aur părea că unduia în lungi şi dezordonate bucle blonde ca aurul, ochii ei stinşi de vreme păreau că lucesc ca două flori vinete, iar buzele sale sânte, galbene şi închise păreau, rozate, a murmura vorbe, pe când haina cea plină de falduri şi roşie devenea în ochii mei păienjeniți albă ca gazul cel alb. În biserică, în locul maicei lui Dumnezeu, eu priveam, prin lacrimile mele amare de amor, pe acel chip drag inimii mele, pe Poesis”[23].

Numai la Novalis, unde imaginea iubitei moarte se confundă până la identitate cu cea a Fecioarei, mai avem o atât de pregnantă interferență a umanului cu divinul. Şi nu e vorba aici de o impietate, de o scădere sau coborâre a sacrului, ci de salvgardarea profanului, de înălțarea omenescului către orizontul inefabil al absolutului divin. Iubirea este astfel epurată de orice balast material, e supusă unui proces de spiritualizare şi idealizare care nu trebuie înțeles ca o încercare de înnobilare programatică a omului, ci ca o refacere a legăturii cu sacrul. În fragmentul *Sofia-Dochia*, iubita, înzestrată cu toate darurile sfințeniei, nu poate inspira decât o iubire sfântă: „Ea nu era decât o idee-n fantazia mea, un amor al sufletului, nu al inimei. O iubeam cum sufletul iubeşte icoana unei sânte, statua de marmură a unei martire, crucea de fier deasupra apei sânte – nu altfel. Amorul meu era asemenea ființei sale – sânt”[24]. Pentru a elimina orice ingerință telurică ce ar putea periclita puritatea unei iubiri

---

[23] M. Eminescu, *Opere*, vol. II, p. 156-157.
[24] M. Eminescu, *Sofia-Dochia*, în *Opere*, vol. II, p. 405.

aflată pe treapta maximei spiritualizări, autorul precizează că iubirea vine „din suflet”, nu „din inimă”. A iubi cu sufletul, a iubi adică în modul cel mai subtil, e o chestiune religioasă. Prin iubire, sufletul se întoarce la originile sale divine, iar iubirea care poartă sufletul către esența lui nemuritoare nu poate fi altfel decât sfântă. Afirmând neîncetat sacralitatea iubirii, Eminescu respinge orice înțelegere profană a ei, orice urmă de senzualism sau de ataşament pătimaş. Iubirea adevărată este cea care înalță omul dând existenței sale un sens spiritual, restul e deşertăciune, pare să spună Eminescu. „Cel stăpânit de excesul de plăcere nu iubeşte”, afirmă Andreas Capellanus[25], un adept al amorului liber care are totuşi onestitatea să recunoască precaritatea iubirii trupeşti. La rândul său, Erich Fromm nu numai că infirmă teza hedonismului freudian, dar o şi denunță ca malefică: „După Freud, satisfacerea totală şi neinhibată a tuturor dorințelor instinctuale ar crea sănătatea mintală şi fericirea. Dar fapte clinice evidente demonstrează că bărbatul – şi femeia – care îşi închină viața satisfacției sexuale neîngrădite nu ajung la fericire şi suferă deseori de conflicte sau simptome neurotice grave. Satisfacerea completă a tuturor nevoilor instinctuale nu numai că nu este fundamentul fericirii, dar nici măcar nu garantează sănătatea mintală”[26]. Respingând ideea grației divine, Freud reduce noțiunea de „fericire” la o sumă de aspecte clinice şi psihologice. Chestiunea a preocupat pe mulți, mai ales că sexualitatea (aşadar, nu iubirea) a fost tot mai des invocată de marxişti ca sursă a fericirii. Replicile au, fireşte, argumente solide şi convingătoare. Procedând la o hermeneutică extinsă a mitului erotic, Denis de Rougemont se afirmă ca adversar al celor ce exaltă sexualitatea: „S-a încercat adeseori explicarea misticismului prin «raportarea» lui la una dintre deviațiile iubirii omeneşti, adică, în cele din urmă, la sexualitate. Iată însă că studierea *Romanului lui Tristan* şi a

---

[25] Andreas Capellanus, *Despre iubire*, traducere şi note de Eugenia Cristea, studiu, notă introductivă, note şi bibliografie de Anca Crivăț, Editura Polirom, Iaşi, 2012, p. 301.

[26] Erich Fromm, *Arta de a iubi*, traducere de Suzana Holan, Editura Anima, Bucureşti, 1995, p. 84-85.

izvoarelor sale istorice ne-a determinat să răsturnăm acest raport, în acest caz, pasiunea fatală este cea care trebuie «raportată» la o mistică, mai mult sau mai puțin conștientă și bine conturată"[27]. Contrar lui Jean-Claude Larchet care vedea în iubirea pasională o rătăcire, Denis de Rougemont crede că în pasiune se manifestă o sete de infinit care duce omul către Dumnezeu. Faptul că misticii creştini descriu iubirea lor pentru Mirele Hristos ca pe o pasiune arzătoare ar putea îndreptăți ideea că iubirea mistică implică pasiunea. În ce măsură pasiunea aceasta rămâne circumscrisă sfințeniei fără a degenera, transformându-se în opusul ei, ca în Othello, de pildă, e greu de spus. Au dreptate Sfinții Părinți când decid că pasiunea e rea, sau care e linia care delimitează pasiunea bună de pasiunea rea? Iată întrebări sortite să rămână deocamdată fără răspuns, căci pentru a răspunde e nevoie de alte instrumente decât cele furnizate de critica şi teoria literară.

Când operează în sensul ei cel mai tainic şi mai profund, care este sensul mistic, iubirea este cu adevărat unitivă şi transformantă. Cei doi protagonişti nu mai sunt aceiaşi ca la început, actul uniunii producând în ei o schimbare fundamentală, o *metanoia* fără de care nu se poate realiza întâlnirea umanului cu divinul. De fapt, crucială în procesul iubirii e tocmai această transformare, această evoluție a subiectului cunoscător în raport cu obiectul cunoaşterii, un gen de cunoaştere negativă, o progresie regresivă constând într-o mişcare de sustragere din devenire (*Entwerden*, cum o numea Meister Eckhart), de pierdere treptată a lumii pentru a-i putea regăsi esența spirituală.

Sensul anagogic al iubirii dezvăluit de opera eminesciană presupune exersarea cunoaşterii apofatice, la care Dionisie spune că nu se poate ajunge decât prin „încetarea gândirii". E vorba de o aventură spirituală ieşită complet de sub influența rațiunii, o aventură în urma căreia iubirea transcende pe cel ce iubeşte, orientându-l către originea sa

---

[27] Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul*, traducere, note şi indici de Ioana Cândea Marinescu, prefață de Virgil Cândea, Bucureşti, 1987, p. 159.

divină. Potrivit învățăturii evanghelice care stă la baza misticii creştine vizate de Eminescu în edificiul său imaginar şi simbolic, omul se plasează prin iubire în sânul providenței divine, căci „iubirea este de la Dumnezeu” (*I Ioan, 4,7*). Ceea ce poetul doar sugerează în legătură cu sfințenia care însoțeşte starea de iubire este afirmat indubitabil de apostol: „Cine nu este în starea iubirii nu l-a cunoscut pe Dumnezeu, căci Dumnezeu este iubire” (*I Ioan, 4,8).* Nu ştim în ce măsură va fi reflectat Eminescu la aceste enunțuri şi nici ce impresie vor fi făcut asupra lui. Ştim însă că opera sa este străbătută de la un capăt la altul de un entuziasm mistic şi de o sete de nemurire care mărturisesc neîncetat că iubirea este în Dumnezeu.

Bibliografie

Alighieri, Dante, *Divina Comedie*, traducere de Eta Boeriu, note şi comentarii de Alexandru Balaci, vol. I-III, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Berdiaev, Nikolai, *Sensul creației*, traducere de Anca Oroveanu, prefață, cronologie şi bibliografie de Andrei Pleşu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

Capellanus, Andreas, *Despre iubire*, traducere şi note de Eugenia Cristea, studiu, notă introductivă, note şi bibliografie de Anca Crivăț, Editura Polirom, Iaşi, 2012.

Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre Absolut*, ediție îngrijită, traducere şi prefață de Marian Papahagi, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfață de Mircea Eliade, Editura Dacia, Cluj, 1990.

de Rougemont, Denis, *Iubirea şi Occidentul*, traducere, note şi indici de Ioana Cândea Marinescu, prefață de Virgil Cândea, Bucureşti, 1987.

De Sanctis, Francesco, *Istoria literaturii italiene*, traducere, studiu introductiv şi note de Nina Façon, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965.

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. I-V, ediție îngrijită de Perpessicius, Editura Vestala / Saeculum I. O., Bucureşti 1994-2000.

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. I-III, ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.

Fromm, Erich, *Arta de a iubi*, traducere de Suzana Holan, Editura Anima, Bucureşti, 1995.
Goethe, *Faust*, Band II, Literatur-Verlag, Bukarest, 1962.
Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, traducere, introducere, tabel cronologic, note şi comentarii de Ştefan Aug. Doinaş, Editura Univers, Bucureşti, 1982.
Kierkegaard, Sören, *Legitimitatea estetică a căsătoriei*, traducere de Kjeid Jensen şi Elena Dan, Editura Maşina de scris, Bucureşti, 1998
Larchet, Jean-Claude, *Despre iubirea creştină*, traducere de Marinela Bojin, Editura Sophia, Bucureşti, 2010.
Nicodim Aghioritul, Sfântul, *Paza celor cinci simțuri*, traducere de Kir Demetian, arhimandrit şi stareț al Mănăstirii Neamț, tipărită la Mănăstirea Neamț în 1826 şi reeditată la Editura Egumenița, Galați, 1999.
Platon, *Banchetul*, traducere de C. Papacostea; Marsilio Ficino, *Asupra iubirii*, traducere de Sorin Ionescu, Editura de Vest, Timişoara, 1992.
Silesius, Angelus, *Călătorul heruvimic / Cherubinischer Wandersmann*, ediție bilingvă, traducere, date biografice, note, variante, postfață de Ioana Pârvulescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.
Stendhal, *Despre dragoste*, traducere de Gellu Naum, Editura Polirom, Iaşi, 2013.
Walther von der Vogelweide, *Sprüche. Lieder. Der Leich*, Emil Vollmer Verlag, Wiesbaden, 1972.

Résumé

Le thème de l’amour prend des différents aspects dans l’œuvre d’Eminescu: des troubles érotiques de l’adolescence à la mûre réflexion du sentiment affectif, du vécu passionnel à l’attitude contemplative platonique, des tristesses et souffrances provoquées de l’amour démonique à l’extase dû à la femme angélique, de l’étreinte passionnée au sentiment spiritualisé, assoiffé de l’union mystique, d’un sensualisme élémentaire, profane et dérisoire à l’espoir d’atteindre l’absolu par l’amour. C’est intéressant que dans les poésies d’Eminescu les plus fréquents sont les textes où la femme aimée est associée aux motifs sacrés et, parfois, aux symboles mystiques. Les poésies de la période mature

célèbrent une femme aimée aux attributs divins, au visage angélique, à la pureté hiératique. On arrive en quelques poésies à l'analogie entre l'image de la femme aimée et l'image de la Vierge. On suit ainsi une longue tradition médiévale et romantique selon laquelle la Vierge Marie est un modèle de féminité, tant dans le sens de la pureté et chasteté, que dans le sens de la maternité. L'analyse des poèmes d'amour éminescienes montre que le sensualisme est dépassé (il n'est pas cultivé en soi). Les amoureux parcourent un chemin qui trouve sa finalité dans le sens anagogique de l'amour. Les deux amoureux se désirent, se cherchent, s'embrassent, se baisent et, finalement, ils s'endorment sous un arbre, l'arbre sacré qui les place dans la proximité de l'absolu.

Eminescu şi Kierkegaard, doi romantici moderni

Amalia VOICU
(amalita004@yahoo.com)

În cele ce urmează vom lansa o ipoteză de lucru prin intermediul căreia romantismul de origine germană devine prisma ideatică ce reflectă, paradoxal, creația lui Eminescu, pe de o parte, şi scrierile lui Kierkegaard, pe de altă parte, doi scriitori care, deşi nu s-au întâlnit, se regăsesc în zorii modernismului european, ipoteză care va fi dezvoltată, pe larg, într-o abordare ulterioară. „A face cercetare comparativă pe opera eminesciană înseamnă, poate, în viziunea unor specialişti mai exigenți, a te depărta centrifug de aceea. Dar, pe de altă parte, privind-o din afară, din perspectiva unor contacte care au avut calitatea unor opțiuni tacite din partea poetului român, te-ai putea apropia în alt chip de modul de funcționare a capacității de evoluare printre influențe şi de selecție a lor, ai putea circumscrie cu aproximație măcar larga arie a întâlnirilor mai mult sau mai puțin determinante pentru un spirit atât de liber cum a fost acela al lui Eminescu”[1], iar „comparatismul aplicat la Eminescu se cuvine să fie, din capul locului, unul *sans rivages*, nu unul de statistici, taxinomii sau de orice altă metodă, oricât de modernă, dar la fel de inoperantă”[2].

Desigur, demersul nostru nu ține de un comparatism propriu-zis, de influențe directe între cei doi scriitori, ci de un parcurs indirect, de anumite concordanțe, datorate *omolo-*

[1] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986, p. 6.
[2] *Ibidem*, p. 8.

giei tipologice. Folosind acest din urmă termen, mai convenabilă ar fi încadrarea în ceea ce am numit, cu altă ocazie, *tipare estetice* comune. Dacă aruncăm o privire rapidă asupra vieții şi gândirii acestora, observăm că au fost parțial contemporani (Eminescu a trăit între 1850 şi 1889, iar Kierkegaard, între 1813 şi 1855, aşadar 39 de ani, respectiv, 42) şi că, în scurtele lor vieți, au oferit scrieri fundamentale. Cugetătorul danez, prin viziunea sa asupra constrângerii omului de a-şi alege destinul, a exercitat o influență decisivă asupra filosofiei moderne, în vreme ce scriitorul nostru luminează spiritul şi scrisul românesc în ansamblu. Exegeții l-au considerat pe Kierkegaard, pe rând, existențialist, postmodernist, umanist sau individualist, iar pe Eminescu, adesea, pesimist şi „romantic întârziat", deşi aici lucrurile ar putea fi nuanțate. Această *întârziere*, benefică de altfel, handicapul, în sensul etimologic, pozitiv al termenului, provine şi din faptul că „influența Junimii, însă, treptat pătrunsă în conştiința gânditorului şi artistului, a diminuat până la desființare impactul, altminteri slab, al modelului francez, favorizând implantarea unei relații de natură superioară cu cultura germană"[3]. În acest context, după accelerarea pe care o impusese imitarea modelelor franțuzeşti până la jumătatea secolului al XIX-lea, încurajată inițial de M. Kogălniceanu şi „Dacia literară", s-a instalat apoi un anumit „calm al valorilor", datorită mentorilor culturii româneşti formați în libertatea şi cultura atmosferei germane.

De fapt, acest cuvânt, *romantismul*, „căpătase însă atunci o nouă conotație" mai ales sub influența literaturii din Germania, unde termenul *die Romantik* desemna opoziția tinerei generații, îndeosebi a grupării de la Jena (Wackenroder, Tieck, Novalis) față de romantism şi de clasicism, dominante în cultura germană a vremii"[4]. Trebuie reamintit că principalele centre ale romantismului german au fost Şcoala de la Jena, închegată în jurul anului 1796 (Novalis, Schelling,

---

[3] *Ibidem*, p. 9.

[4] *Dicționarul General al Literaturii Române*, P-R, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, p. 651.

August Wilhelm şi Friedrich Schlegel, L. Tieck), Cercul de la Berlin (Wackenroder, Solger, Schleiermacher, chiar şi Fichte), Cercul de la Heidelberg (F. Creuzer, J. Görres, fraţii Grimm, A. von Arnim, Clemens Brentano), Cercul de la München (Franz von Baader, C.G. Carus, Schelling, acesta din urmă în special prin *Prelegerile* de la München, din anii 1836-1837), la care se adaugă apoi şcoala şvabă (Uhland, Mörike) şi şcoala austriacă (Grillparzer, Lenau). Trebuie menţionaţi şi marii creatori care nu au aparţinut propriu-zis unuia dintre aceste cercuri: E.T.A. Hoffmann, Friedrich Hölderlin, Adalbert von Chamisso sau H. Heine (cu o primă privire asupra mişcării, în *Şcoala romantică*).

Evocăm toate aceste nume deoarece ele determină influenţele catalizatoare asupra celor două mari personalităţi romantice moderne, care s-au manifestat similar. Cât despre Kierkegaard, „the main literary influences on him include German writers and works also familiar to Kierkegaard – Johan Ulrich Megerle, Mathias Claudius, Goethe, Schiller, Jean Paul, Tieck, Novalis, Chamisso, Achim von Arnim, Clemens Brentano"[5] („principalele influenţe literare asupra lui includ scriitori germani şi scrieri germane, de asemenea familiare lui – Johan Ulrich Megerle, Mathias Claudius, Goethe, Schiller, Jean Paul, Tieck, Novalis, Chamisso, Achim von Arnim, Clemens Brentano" – *t.n.*), afirmă Judith Purver. În paralel, poetul român nu este totuşi pur şi simplu modelat de o cultură străină, în special de cea germană; el este cel care „o remodelează în tiparele culturii naţionale (româneşti). Întâlnirea sa cu Germania e asemănătoare întâlnirii lui Goethe cu Italia sau a lui Faust cu Preafrumoasa Elena, simbolul Eladei"[6], mai consideră Mihai Cimpoi.

Există anumite motive (le numim astfel convenţional) şi câmpuri de semnificaţie mai largi care se intersectează în

---

[5] Judith Purver, *Eichendorff: Kierkegaard's Reception of a German Romantic*, volumul VI; *Kierkegaard and his German Contemporaries*, volumul al III-a din Jon Stewart (ed.), *Kierkegaard's Research: Sources, Reception and Resources*, Cornwall, Marea Britanie, 2008, p. 27.

[6] Mihai Cimpoi, *Mărul de aur. Valori româneşti în perspectivă europeană*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1998, p. 33.

operele celor doi scriitori, cu precădere referirile la importanța infinită a individualității, la preeminența adevărului subiectiv asupra adevărului obiectiv („adevărul care este adevărat pentru mine”, spune gânditorul nordic); la anxietatea ca reacție naturală a sufletului în fața abisului nesfârşit al libertății; la disperarea ca angoasă în fața eternității (Kierkegaard vorbeşte de o disperare inconştientă şi de o disperare conştientizată); în sfârşit, absurdul, expresia repulsiei în fața incomprehensibilului. Desigur, toate acestea nu sunt exprimate în termeni filosofici expliciți în creația autorului român, însă ele se regăsesc mai ales în proză, dar şi în poeme precum *Andrei Mureşanu*, variantele inițiale ale *Odei (în metru antic)*, *Demonism* ş.a. Cu alte cuvinte, „gândindu-ne la ideile ce străbat opera lui Eminescu, constatăm că tânărul student, care se interesa de «visele delicate ale lumii inimii» şi de «mistica naturii plină de poezie», dezvăluie involuntar, prin aceste sublinieri, două dintre cele mai caracteristice aspecte ale propriei creații”[7].

În ceea ce îl priveşte pe S. Kierkegaard, acesta a beneficiat direct de înrâurirea culturală a unor Goethe, Achim von Arnim, E.T.A. Hoffmann, Schiller, Tieck, Solger, Friederich Schlegel, multe din cărțile acestora aflându-se în biblioteca proprie, cum se remarcă şi în studiul amintit, *Kierkegaard and his German contemporaries*: „It is clear from the foregoing that Arnim's thought and writing made a profound and lasting impression on Kierkegaard and possessed considerable fascination for him”[8] („Este clar încă de la început că gândirea şi scrisul lui Arnim au produs o impresie adâncă şi durabilă asupra lui Kierkegaard şi au deținut o fascinație puternică asupra lui” – *t.n.*). Se precizează aici că de o importanță covârşitoare este figura *eremitului*, recurentă în literatura germană încă din timpul Evului Mediu şi în unele romane timpurii romantice, precum *Franz Sterbald* al lui Tieck sau *Heinrich von Ofterdingen* de

---

[7] Helmuth Frisch, *Sursele germane ale creației eminesciene*, vol. I, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 1999, p. 81.

[8] Judith Purver, *op. cit.*, p. 21.

Novalis; să nu uităm nici faptul că Victor Eremita, editorul, este unul din pseudonimele lui Kierkegaard, iar insula eminesciană a lui Euthanasius este un *topos* ideal în care sihastrul respectiv trăieşte în deplină armonie cu natura dumnezeiască.

De altfel, pe temeliile teoretice ale şcolii germane, crede Zoe Dumitrescu-Buşulenga referindu-se de această dată la Eminescu, „n-a lucrat un artist oarecare, culegând şi gândind. A edificat, cu viața lui jertfită, clădirea modernă a unei culturi naționale ridicată organic din străfundurile unei istorii şi ale unui subconştient colectiv, un geniu constructor al unui *geniu național* întrupat”[9].

Desigur, elementele principale care intervin în gândirea şi creația artistică eminesciană, adică aplecarea către literatura populară ca sursă de inspirație, infuzia de elemente mitologice în scrierile poetice şi încercarea de a crea o cvasi-mitologie națională inedită, precum şi sintetizarea unor aspecte din alte mitologii, de la egipteni, inzi, greci, daci, romani, popoare nordice, se întâlnesc într-o anumită măsură şi în creațiile originale ale lui Kierkegaard (menționăm aici că, pe lângă seria *Kierkegaard şi contemporanii săi germani*, au mai apărut volume precum *Kierkegaard şi lumea greacă*, *Kierkegaard şi lumea romană*, *Kierkegaard şi tradițiile patristice şi medievale*, ceea ce ilustrează afinitățile comune ale celor doi pentru astfel de teritorii estetice). Mai trebuie să subliniem, odată cu Marina Mureşan Ionescu: deşi esențialmente romantic, aşa cum singur s-a numit, Eminescu se detaşează net de romantici, arborând însemnele modernității – poate şi printr-un proces parțial involuntar – mai ales prin câştigul de luciditate în fața actului creației.

Este indiscutabil faptul că substantivul *luciditate* trimite automat către opțiunile existențiale ale lui Sören Kierkegaard; pe de altă parte, criticul Eric Ziolkovski, care a publicat, în 2011, *The Literary Kierkegaard* la Northwestern University Press din SUA, include acolo un întreg capitol dedicat lui *Kierkegaard*, *poetul*, în care opinează că „the task

---

[9] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 217.

of the poet includes the philosophic task of casting private and shared experience into reflection, of penetrating it and grasping its internal coherence and meaning, the universally human”[10] („Sarcina poetului include şi menirea filosofică de a surprinde particularul, şi de a converti experienţa în reflecţie, de a o pătrunde şi de a-i capta coerenţa şi înţelesul mai adânc, adică umanul universal”). Întorcându-ne la ipotezele noastre, este evident că cei doi scriitori au fost prinşi în vâltoarea aceluiaşi *Zeitgeist*, a aceloraşi tipare culturale ale vremii, dar s-au desprins apoi prin forţa originalităţii personale, devenind creatori moderni.

Revenind la suita de articole *Kierkegaard and his German Contemporaries*, aflăm că „o examinare adecvată a *datoriei* generale a lui Kierkegaard faţă de romantism ar avea nevoie să ia în considerare nu numai comentariile sale larg negative asupra romantismului timpuriu – care trebuie luat în considerare în contextul romantismului ca întreg, asupra structurii, ca şi asupra conţinutului scrierilor sale –, dar, de asemenea, răspunsul mai mult pozitiv faţă de romantismul târziu şi, în particular, în ceea ce îl priveşte pe Eichendorff”[11].

Nu poate fi negată nici influenţa, într-o măsură mai mare sau mai mică, a lui Goethe, spiritul *clasico-romantic* de la Weimar, asupra scrierilor lui Kierkegaard, respectiv Eminescu. „Tot ce-au scris oameni ca Goethe şi Eminescu este perfect…”, se pare că ar fi spus Titu Maiorescu, citim dintr-un text până nu de mult inedit al lui Simion Mehedinţi, *Goethe şi Eminescu*, publicat în revista „Salonul literar” din 2011, numărul 72, la paginile 2-4. Cât despre rolul lui Goethe, considerat un clasic german trecut prin filtrul vârstei de aur daneze, Jon Stewart şi Katalin Nun consideră că: „In particular, lines from *Faust* were regularly quoted in a proverbial manner in the Danish literature of the day […]. Thus, Goethe’s works were on the lips of many of Kierkegaard’s most important contemporaries”[12] („În parti-

---

[10] Judith Purver, *op. cit.*, p. 21.
[11] Judith Purver, *op. cit.*, p. 25.
[12] *Ibidem*, p. 54.

cular, versuri din *Faust* erau în mod obişnuit folosite într-o manieră proverbială în literatura daneză a vremii… Astfel, scrierile lui Goethe se aflau pe buzele multora dintre cei mai importanți contemporani ai lui Kierkegaard" – *t.n.*).

Încet, încet, atracția lui Eminescu în special pentru motivele liricii germane din Spät Romantik se destramă; acestea şi-au pierdut fondul intim şi au devenit doar forme, decoruri pe scena largă a creației sale, demonstrând aşadar că poezia, dar mai ales proza eminesciană aparțin şi modernității. Unul dintre reprezentanții romantismului german care ia în răspăr chiar modelele romantice este E.T.A. Hoffmann. Există în basmul *Făt-Frumos din lacrimă* un fragment descriptiv de felul: „În sala cea mare a castelului, în cenuşa vetrei, veghea un motan cu şapte capete, care când urla dintr-un cap s-auzea cale de-o zi, iar când urla din câte şepte s-auzea cale de şepte zile"[13]. Opoziția dintre percepția generală despre motani (mereu blazați şi silențioşi) şi această viziune bizară a unui motan cu şapte capete ne duce cu gândul la reprezentările *horror* din unele povestiri ale lui Hoffmann, dar şi la personaje fantastice precum acela din *Părerile despre viață ale motanului Murr*. Cât despre filozoful melancolic şi relația literară cu E.T.A. Hoffmann, se ştie că „from Kierkegaard's journal entries it becomes clear that he read the novels and the short stories of the German writer with great pleasure. […] These references serve as the starting point for more thorough investigations, which are developed in his published works either explicitly or without direct reference"[14]; am citat din acelaşi studiu extins („Din paragrafele de jurnal ale lui Kierkegaard reiese în mod evident că a citit cu mare plăcere romanele şi bucățile de proză scurtă ale scriitorului german" – *t.n.*).

În sfârşit, trebuie să acceptăm că scrierile eminesciene sunt clasice şi romantice deopotrivă; ambivalente, deci mo-

---

[13] M. Eminescu, *Opere alese*, vol. III, *Literatura populară*, ediție îngrijită de Perpessicius, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965, p. 325-326.

[14] Judith Purver, *op. cit.*, p. 116.

derne – aşadar, folosind aprecierile lui Romul Munteanu, „Eminescu nu este pentru noi un romantic întârziat, ci un scriitor care a creat un discurs etern, un creator sincronizat cu marea literatură a epocii sale, un contemporan al tuturor timpurilor”[15]. Romantismul eminescian a adăugat modernității energia gigantică, exaltarea spirituală, forța de cuprindere cu totul ieşită din comun în planul gândirii, al percepției, al responsabilității majore față de națiune. Nu mai încape îndoială că scrierile lui S. Kierkegaard reprezintă, de asemenea, lucrări moderne, poate neînțelese încă pe deplin, care cultivă o satisfacție a paradoxului devenit instrument de provocare a adevărului. De altminteri, Kierkegaard, Nietzsche, pe alocuri chiar Schopenhauer pot fi categorisiți în domeniul istoriei ideilor culturale, atât la existențialism, cât şi la nihilism. Mai mult, primii doi filosofi se bucură de o importantă receptare postmodernă.

Să ne oprim totuşi la două bucăți de proză din operele celor doi scriitori invocați.

În *Umbra mea* se găseşte următoarea introducere edificatoare:

> „Adeseori când stau înaintea fumegătoarei lumini galbene a lampei mele, când mă uit în ochiul ei cel roş, când deschid câte-o carte bătrână plină de nerozii bătrâne, de credințele unei lumi cu capetele îndealtfel ca şi a noastre (lucru ce arată relativitatea adevărului), adeseori zic, conversez cu lampa mea verde şi veche şi mă uit sub cojocirocul ei, când fâlfâie fantastic, ca şi când i-ar fi dor de tavan. Când privesc *vis-à-vis* de mine, în păretele rău văruit, văd onorabila mea umbră, cu nasul cam lung şi căciula peste ochi, şi-mi fixez ochii la ea şi cuget… cugetarea mea e vorbă pentru ea, căci ea mă înțelege şi-mi răspunde tot în gândiri lungi şi deşirate la ceea ce-o întrebasem fără ca să mă mulțumească acele răspunsuri, căci nu vorbesc în gând decât eu cu mine. Eu cu mine. Ciudat! Această despărțire a individualității mele se făcu izvorul unei cugetări ciudate, care mă făcea să fixez asupra şi lung umbra mea, astfel încât ea, jenată de-atâta căutătură, prindea încet, încet conture pe părete până ce deveni clară ca un portret

[15] Romul Munteanu, capitolul *Eminescu şi eternitatea discursului liric*, în *Lecturi şi sisteme*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 129-130.

zugrăvit în ulei, apoi se îngroşă plastic din părete afară, astfel încât sări din cadru jos şi mă salută surâzând, ridicându-şi căciula din cap”[16].

În fragmentul din *Umbra mea*, inițial naratorul conversează nu cu umbra, aşa cum suntem tentați să credem, ci cu lampa, deci cu lumina, născătoarea de umbră. Apar o multitudine de însuşiri antropomorfizate în întregul tablou („ochiul ei cel roş”, „o carte bătrână”, „capete”, „dor de tavan”). Este apoi surprinzător adverbul de proveniență neologică *vis-à-vis*, ortografiat ca în franceză, poate nu întâmplător; cel puțin la lectură, contextul este ambiguizat, reveria şi imanența devenind fața şi reversul aceleiaşi realități. În sordida realitate ne proiectează imediat „păretele rău văruit” şi „onorabila umbră”.

Metamorfoza *à rebours* continuă: umbra are „nasul cam lung” şi „căciula peste ochi”. Criticii mai acerbi vor găsi o incongruență între faptul că personajul îşi „vede onorabila umbră, cu nasul cam lung şi căciula peste ochi” şi, în acelaşi timp, „îşi fixează ochii la ea”, ceea ce pare un tablou aproape suprarealist. Pe de altă parte, „gândirile lungi şi deşirate” oglindesc deopotrivă un fenomen fizic şi unul metafizic, deoarece proiecțiile luminii pe perete sunt, la propriu, alungite, iar proiectările interioare se transformă în meditație. „A fixa asupra şi lung” este acțiunea proprie cugetătorului şi melancolicului, care caută izvorul cugetării înseşi, aici lumina sugerând suprafața plană a unei oglinzi nenumite. Adaugă, în sens asemănător, Călin Teutişan propriile reflecții despre oglindire şi ironie la Eminescu: „Ironia este un mod de supraviețuire. O cale de salvare din universul descentrat al refracției şi de evadare în tărâmul privilegiat al reflexiei. […] Căci oglindirea înseamnă, aşadar, multiplicarea puterii unei lumi de a ține în ființă arhetipuri”[17]. Rezultatul este unul plin de ironie, căci umbra devine „jenată de atâta căutătură”, iar apoi tabloul inițial se transformă într-o reprezentare modernă, tridimensională, personajul-umbră, care la început

---

[16] M. Eminescu, *Opere*, VII, p. 137.

[17] Călin Teutişan, *Textul în oglindă. Reflexii ale imaginarului eminescian*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 2006, p. 82, 90.

părea timid, „surâde” şi „îşi ridică căciula din cap”, în semn că îşi poate exprima liber propriile opinii.

Este puţin probabil ca Eminescu să fi cunoscut (fragmente din) scrierile lui S. Kierkegaard, ştim doar că era familiarizat cu crâmpeie din cugetările altui nordic, suedezul Oxenstierna… Există însă un text intitulat *Din hârtiile unuia încă viu*, cu subtitlul *Publicate împotriva voinţei acestuia de către S.K.*, un fel de prolegomene ale celebrei scrieri *Despre conceptul de ironie*, *cu permanentă referire la Socrate*, care este similar, sub multe aspecte, cu unele bucăţi de proză eminesciene, ca *Umbra mea* şi *Contra-pagină*. Pentru a lămuri problema, ar fi fost necesară o întreagă micro-cercetare diacronică despre fragmentele traduse din Kierkegaard în jurnalele de atunci din România, dacă acestea vor fi existat, sau, mai larg, din revistele germane de pildă, pe care Eminescu le citea. Ne vom limita deci să afirmăm că analogiile dintre cele două scrieri sunt datorate tiparelor de gândire menţionate, care determină ca operele a doi scriitori oarecum asemănători în ceea ce priveşte structura şi epoca să aducă foarte mult una cu alta. Iată textul lui Kierkegaard:

> „Pentru că, deşi îl îndrăgesc cu tot glasul gurii, din adâncul făpturii şi îl consider într-adevăr cinstitul meu prieten, un alter ego, totuşi nu pot nici pe departe să folosesc, pentru a desemna legătura noastră, o altă expresie cu care aceasta ar părea poate identică: alter idem. Relaţia noastră nu e un idem per idem prietenesc; dimpotrivă, avem aproape mereu păreri diferite, ne tot certăm, deşi suntem legaţi unul de altul dincolo de aparenţe prin cele mai profunde, sfinte şi de nedesfăcut legături. Ba, deşi deseori ne respingem ca nişte magneţi, totuşi suntem de nedespărţit, în sensul cel mai strict al cuvântului, cu toate că numai arareori, sau poate chiar niciodată, n-am fost văzuţi împreună de către cunoştinţele noastre comune – deşi poate s-or fi minunat de multe ori, fiindcă îndată ce îl părăseau pe unul din noi, îl întâlneau, aproape în aceeaşi clipă, pe celălalt. Suntem, de aceea, departe de a ne bucura, ca prieteni, de uniunea pentru care poeţii şi oratorii au avut, în repetate rânduri, o singură expresie, anume că e ca şi cum un singur suflet ar locui în două trupuri; în privinţa noastră s-ar crede mai degrabă că două suflete locuiesc într-un trup. Supărările care se pot isca între noi, scenele casnice care au uneori loc ţi

le vei putea închipui cel mai bine, dragă cititorule, dacă-mi vei îngădui să-ţi istorisesc cum a fost cu micul tratat de faţă; din acest fapt neînsemnat vei putea să deduci tot restul”[18].

În continuare „tot restul” înseamnă că „(…) prietenul meu suferă, într-o destul de mare măsură, de nemulţumire faţă de lume; ceea ce m-a făcut adesea să mă îngrijorez îndestul, stârnindu-mi temerea că, dacă buna mea dispoziţie n-ar fi în stare s-o îndrepte (…), ar fi tare rău de prietenul meu, de mine şi de prietenia noastră. Sufletul omenesc nu are nevoie, după cum se ştie, chiar de atâta timp pe cât are nevoie pământul pentru a se învârti în jurul propriei axe. Mişcarea aceasta nu e doar mai iute, dar sufletul mai şi trece cu mult mai des pe lângă diferitele zodii, după cum şi durata opririi în fiecare dintre ele devine, în mod natural, mult mai scurtă, raportată la viteza rotirii. Când sufletul intră în zodia nădăjduirii şi a dorului, în el se trezesc, din câte pot înţelege, sub atracţia diferitelor constelaţii, presimţiri obscure, care răspund şi se întâlnesc, antifonic, cu sonurile îndepărtate ce răsună spre noi dinspre binecunoscuta, dar foarte adesea uitata patrie a noastră adevărată. În astfel de clipe, prietenul meu se închide tăcut şi se ascunde în al său αδυτον, încât pare a se feri chiar şi de mine, deşi altminteri obişnuieşte să mi se mărturisească, şi faţă de mine nu are îndeobşte secrete: iar eu unul simt ce se petrece cu el doar într-un straniu mod simpatetic (explicabil doar printr-o *communicatio idiomatum* de neînţeles), ca într-o oglindire a mişcărilor sale sufleteşti. […] Iar când izbuteşte vreodată să prindă una din fugarele idei, e nevoit, pe cât se spune, să se lupte şi să ducă război împotriva lor. Şi dacă în clipa binecuvântării uită că şchioapătă, cu atât mai mult resimte asta când ideea se retrage din calea lui”[19].

Din când în când, scriitorul danez se adresează direct cititorului, precum Eminescu: „căci fără îndoială şi tu, iubite cititorule”… Urmează fragmentul care se aseamănă în mod

---

[18] S. Kierkegaard, *Opere*, *Din hârtiile unuia încă viu/ Despre conceptul de ironie, cu permanentă referire la Socrate*, Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 48.

[19] *Ibidem*, p. 49.

surprinzător cu cele eminesciene: „Cu astfel de greutăți, numeroase, s-a încheiat şi micul tratat de față, iar eu, în calitate de mediu prin care telegrafiază cu lumea, mi-l însuşisem pentru a pune la cale atingerea menirii sale – tipărirea. Când colo, ce să vezi? Prietenul meu avea o mulțime de obiecții. Ştii doar, mi-a zis, că eu consider scrisul cărților drept cel mai ridicol lucru de care e în stare un om. Te încredințezi cu totul bunului plac al destinului, al circumstanțelor şi cum să eviți toate prejudecățile pe care lumea le aduce la lectura unei cărți (…)? Cum să mai speri să cazi pe de-a-ntregul *ex improviso* în mâinile cititorilor?"

Perorația continuă în acelaşi mod: „De altfel, forma fixă pe care a primit-o tratatul mă face să mă simt legat, şi, pentru a mă simți din nou liber, am de gând să îl retrag la loc în sânul maicii sale, să îl las să se reafunde în amurgul din care a ieşit (…) – poate că astfel va răsări din nou, într-o înfățişare renăscută. În plus, ştiu foarte bine ce te orbeşte. Vanitatea de autor, dragul meu! Sărmană inimă, nu poți renunța la speranța vanitoasă de a deveni autoare a patru coli de tipar! Amin! Ωςεφατ' αὐτάρέγώμινάμειβόμενοςπροσέειπον: Apă de ploaie! Tot ce-ai zis n-are nici o importanță şi niciun rost, şi întrucât vorbăria fără rost e, precum ştii, întotdeauna lungă, nu vreau să mai aud nici un cuvânt. Tratatul e acum în puterea mea, eu conduc. Aşadar: înainte marş! Parola e: ce am scris, am scris"[20]. Pe pagina următoare, în chip de *Post scriptum*, stau scrise următoarele rânduri: „pentru cititorii cărora le-ar putea dăuna citirea prefeței: ar putea să sară peste ea, iar dacă vor sări atât de mult, încât să sară şi peste tratat, tot una e". Ironia şi meditația, alternate la nesfârşit, atât la Eminescu, cât şi la Kierkegaard, reprezintă, din unghiuri de vedere care le apropie, doar alte forme ale luminii spiritului, mai bine zis ale luminării sau întunecării interioare a celui ce cugetă intens; iar *cugetătorul* este un personaj des întâlnit în creația amândurora.

[20] S. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 48.

Bibliografie

Mihai Cimpoi, *Mărul de aur. Valori româneşti în perspectivă europeană*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1998.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986.

Dicționarul General al Literaturii Române, P-R, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2007.

Helmuth Frisch, *Sursele germane ale creației eminesciene*, vol. I, Editura Saeculum, Bucureşti, 1999.

Romul Munteanu, *Eminescu şi eternitatea discursului liric*, în Romul Munteanu, *Lecturi şi sisteme*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977.

Judith Purver, *Eichendorff: Kierkegaard's Reception of a German Romantic*, volumul VI; *Kierkegaard and his German Contemporaries*, volumul al III-lea din Jon Stewart (ed.), *Kierkegaard's Research: Sources, Reception and Resources*, Cornwall, Marea Britanie, 2008.

Călin Teutişan, *Textul în oglindă. Reflexii ale imaginarului eminescian*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 2006.

Abstract

In our work, we launch a core assumption through which the German romanticism becomes the ideatic prism witch, paradoxally, reflects Eminescu's creation, on the one hand, and Kierkegaard's writings, on the other hand; two writers who, even if they didn't meet directly, could be placed in the dawn of the European modernism. So, more applied, we compare a fragment from the posthumous prose *Umbra mea / My Shadow* by Mihai Eminescu with *Din hârtiile unuia încă viu* / *From the papers of one still alive*, a kind of prolegomena to *About the Concept of Irony, with Permanent Reference to Socrates*, making relevant differences and similitudes for the analysed aspect. In fact, the irony and meditation represent, from the related points of view, infinitely alternated, forms of the spirit, or better, of the enlightenment or inner darkness of the man who intensely meditates, *the thinker* being a frequent figure, a character used by both of the writers.

Caracterul universal al poemului *Epigonii*

Leonida MANIU
(maniucalinlucian@yahoo.com)

Dacă valenţele universale ale liricii erotice ori filozofice eminesciene vin, în primul rând, din adâncimile de sentiment şi de gând desfăşurate aproape întotdeauna pe un vast fond cosmic sau spiritual, încât, graţie schimbului de substanţă care are loc între acestea, combustiile lăuntrice sfârşesc prin a deveni ipostaze ale esenţei umane, fondul poemului *Epigonii* pare, la prima vedere, impropriu unor consideraţii similare. Refuzul de a-i acorda un astfel de statut este determinat mai ales de însuşirile obiectului celebrat: poeţii (lipsiţi, în majoritatea cazurilor, de un merit literar real) care l-au precedat pe Eminescu şi cei contemporani cu el. Judecat în sine, acest material arid şi particular, specific numai unei perioade anume a literaturii noastre, nu pare să conţină sau să permită nici o deschidere către universal. Fiind mai curând reversul unui mental anticipat de sentimente şi idei generale, posibilitatea transcenderii către spaţii de semnificaţie mai largi devine, din aceste raţiuni, greu de aproximat. Înfrângerea inerţiei materiei nu atârnă decât de modul în care creatorul reuşeşte s-o înzestreze cu sens, prin remodelarea ei în tipare inedite, corespunzătoare magmei ideatice. Astfel, în momentul în care Eminescu dispune materialul în cele două părţi care se opun, elogiindu-i pe înaintaşi pentru idealurile care îi călăuzesc, pentru sinceritatea simţirii lor şi denigrându-i pe poeţii „trezi de suflarea secolului" din vremea sa, adică sceptici sau incapabili de proiecte vizionare, acesta devine activ, începând să semnifice în cel mai înalt grad. În

consecință, liniaritatea evoluției literare din *Lepturariul* lui Aron Pumnul se transformă, în viziunea discipolului, datorită intuirii opozițiilor care se ivesc în devenirea spiritului, în confruntare sau antiteză. De aici, aspectul dramatic al compoziției poemului şi mai cu seamă din partea a doua, puternic reliefat prin punerea față în față a ideologiei literare aparținând celor două generații. În aceste condiții, rolul decisiv pe care-l are forma în concretizarea, adâncirea şi reliefarea ideilor se relevă cu o neobişnuită claritate. Construită pe acest temei, antiteza din *Epigonii* comportă mai multe niveluri de deschidere către general şi universal.

În primul rând, având în vedere capacitatea de surprindere a unor realități spirituale, se poate constata că poemul reflectă mişcarea contradictorie a tendințelor care, într-o anume etapă istorică, au caracterizat evoluția literelor noastre. Transpunând în planul artei, nu fără o pronunțată inflexiune retorică, conştiința desprinderii de tradiție a poeților contemporani şi proclamând totodată, deşi indirect, necesitatea promovării, de către cei ce creează, a unor înalte idealuri artistice şi patriotice, *Epigonii* reprezintă, la cel dintâi nivel, literatura română cu dinamica legilor interne ale dezvoltării ei estetice şi, prin urmare, un moment din evoluția dinamică a spiritualității noastre. În felul acesta, întrucât Eminescu face aici „bilanțul literaturii care l-a precedat" şi adresează reprezentanților acesteia un „suprem adio", *Epigonii* devine, în opinia lui G. Ibrăileanu, „o profesie de credință"[1]. De asemenea, pentru că a apărut „într-un moment de răscruce al dezvoltării poeziei româneşti" şi reflectă „drama neputinței ieşirii din contemporaneitate, cu toate că ideologic rămâne un adept şi un admirator al înaintaşilor de la 1848, *Epigonii* trebuie văzut – după Ion Rotaru – ca un manifest poetic"[2].

Constituind însă unul din punctele de convergență ale liniilor de forță care au traversat conştiința noastră literară din acel timp, *Epigonii* ilustrează, la nivelul imediat următor,

---

[1] M. Eminescu, *Poezii*, ediție îngrijită de G. Ibrăileanu, Editura Națională, Bucureşti, 1930, p. 19.

[2] Ion Rotaru, *Analize literare şi stilistice*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1972, p. 107.

un grad mai înalt de concentrare sau de esenţializare a elanurilor spirituale, capabil să stabilească puncte de comuniune cu aria altor literaturi. În acest punct, *generalul* dobândeşte virtuţile *universalului*, acesta din urmă fiind, din punct de vedere logic, una din ipostazele *generalului*, după cum *naţionalul* este o altă modalitate de a fi a *particularului*. Dar întrucât *generalul* nu poate exista decât pe temeiul şi prin depăşirea *particularului*, tot astfel *universalul* îşi datorează apariţia ridicării deasupra *naţionalului* (şi particularului), până pe cele mai înalte trepte de generalizare, în spaţiul ideilor şi al sentimentelor etern umane. Dacă, până la acest nivel de interpretare, *Epigonii* aparţine mai cu seamă sferei *naţionalului*, deoarece înseamnă o generalizare în cadrele unei singure literaturi, de aici înainte se va înscrie în cea a *universalului*, întrucât va reprezenta şi o generalizare de ordin mai profund. Drept urmare, observând că pentru tânărul Eminescu fundamentele artei nu pot fi alcătuite decât din „sinceritate a simţirii şi credinţă adâncă" şi că menirea acesteia nu se istoveşte odată cu plăsmuirea frumosului, ci include şi chemarea de a călăuzi „societatea către valorile înalte create de spiritul uman", D. Popovici caracterizează *Epigonii* „drept un manifest în spirit prerafaelit"[3]. Apropiind ideologia poetului de ideile reprezentanţilor curentului artistic prerafaelit, acesta este de părere că Eminescu, în mod cu totul independent de şcoala prerafaelită engleză, poate sta alături de teoreticienii şi artiştii ei, de John Ruskin, Dante Gabriel Rosetti şi W. Morris. „Prin atitudinea lui însă, scrie criticul, poetul român se fixează în ceea ce s-ar putea numi reacţiunea europeană prerafaelită, în cuprinsul căreia el deţine unul din locurile importante atât prin tăria verbului propriu, cât şi curentul pe care îl creează."[4] În acelaşi context, *Epigonii* nu este, conform opticii lui M. Drăgan, decât manifestarea unui „vizionarism" de esenţă romantică, fapt ce conduce la corelarea sa „cu acela al lui Novalis, unul dintre marii precursori ai poeziei moderne europene, sau cu atitudi-

---

[3] D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968, p. 194, 195 şi 202.

[4] *Ibidem*.

nile altor creatori romantici”[5]. Pe de altă parte, ținând seama de felul în care va evolua poezia postromantică, respectiv acea respingere lucidă a tărâmului ideal (mitul, visul, fantezia etc.) în care se complace poetul romantic, *Epigonii* ar putea figura, în viziunea critică a lui Edgar Papu, printre primele creații eminesciene edificate pe „lucida tensiune postromantică între ideal şi realitate”[6].

Pasul următor (lărgirea ariei spirituale circumscrise de granițele unei şcoli sau ale unui curent literar) nu este posibil, la acest nivel, decât prin corelarea sau subsumarea datelor poemului unor tipare aparținând tipologiilor estetice. La drept vorbind, toate tipologiile cunoscute (de la Schiller şi până la G. Călinescu şi Tudor Vianu) s-au constituit prin surprinderea esenței operelor şi proceselor, ca şi prin neglijarea planului fenomenal al acestora. Existența unei astfel de interpretări o datorăm lui D. Caracostea. Apelând la tipologia schilleriană privind distincția dintre *poezia naivă*, specifică artiştilor care au trăit într-o netulburată comuniune cu natura, şi *cea sentimentală*, expresie a unei umanități care s-a desprins de natură, dar aspiră cu ardoare spre ea, criticul este de părere că *Epigonii* nu poate fi decât „sinteza unică” a acestui „conflict care a frământat mult literaturile moderne”[7].

În sfârşit, la cel mai înalt nivel al forței sale de iradiație universală, dincolo de spațiul spiritual al unei singure sau al mai multor literaturi, ca şi de cel al literaturii şi artei propriu-zise, *Epigonii* pare a răsfrânge unele modalități de a se manifesta ale spiritului uman însuşi. Ca şi până aici, capacitatea creatorului de a-şi apropia şi revela lumea esențialului rămâne hotărâtoare în ordonarea materialului. Astfel, pentru G. Călinescu „paralela” între cele două concepții asupra artei apare ca o ipostază a veşnicei dispute „asupra anticilor şi modernilor, redusă la problema generațiilor”[8]. În schimb, M. Dragomi-

---

[5] M. Drăgan, *Mihai Eminescu. Interpretări*, Editura Junimea, Iaşi, 1982, p. 180.

[6] Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 192.

[7] D. Caracostea, *Studii eminesciene*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 266.

[8] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu* (vol. IV), Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 6.

rescu, punând în relație fondul poemului cu profunzimile de gând şi de simțire ale personalității artistice, reliefează, pentru prima oară, dimensiunea existențială a acestuia. „*Epigonii* exprimă dar, constată autorul *Ştiinței literaturii*, o stare sufletească intermediară între înțelegerea Neantului acestei lumi şi între înțelegerea că acest Neant se armonizează perfect cu Existența, care, la rândul ei, îl condiționează”[9].

Drept urmare, alături de această abundență şi diversitate a considerațiilor critice însemnând, în plan axiologic, de fapt consonanță, dorim să avansăm ideea că *Epigonii* ar putea sugera, până la un punct, însăşi mişcarea fundamentală a spiritului uman în cicluri mari, care refac neîntrerupt, în înaintarea pe volutele spiralei, drumul său de la un stadiu naiv şi sintetic către unul rațional şi analitic, urmând ca, după momentul unei necesare sinteze, totul să reînceapă.

În *Naşterea tragediei*, Nietzsche a surprins cum „admirabila naivitate a vechilor greci” s-a năruit sub asalturile cunoaşterii logice promovată de omul teoretic, al cărui prim reprezentant a fost Socrate[10]. Cunoaşterea mitică, din care s-au nutrit elanurile metafizice ale tragediei greceşti, a cedat astfel locul celei ştiințifice, bazată pe „mecanismul noțiunilor, al judecăților şi al concluziilor”[11]. Constatând că, ulterior, cultura universală s-a dezvoltat în sensul pe care i l-a imprimat filozoful grec şi că reîntoarcerile la mit păreau greu de imaginat în epoca modernă, Nietzsche pledează totuşi pentru regăsirea acelei vechi şi minunate naivități a spiritului, prin apropierea culturii germane de mit. Cu toate acestea, filozoful german nu ajunge să vadă în istoria spiritului uman o continuă succesiune dialectică[12] de cicluri, al căror conținut să îl constituie mişcarea dinspre naiv spre rațional şi invers.

---

[9] M. Dragomirescu, *Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1976, p. 103.

[10] Fr. Nietzsche, *Naşterea tragediei*, în volumul *De la Apollo la Faust*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 245 şi 248.

[11] *Ibidem*.

[12] „Dialectică – scria Hegel, în acest sens – numim însă mişcarea rațională superioară în cursul desfăşurării căreia determinații ce par pur şi simplu separate trec una în alta, de la sine, prin ceea ce sunt ele (…). Ține de însăşi natura dialectică imanentă ființei şi neantului ca ele să arate că unitatea lor, devenirea, este adevărul lor”, în G.W.Fr. Hegel, *Ştiința logicii*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 67.

În fond, atitudinea naivă presupune o trăire a vieții ca ființă totală, când ideile, sentimentele şi tendințele se împletesc în chip armonios, conferind omului forță, simț de răspundere şi încredere în gândul şi fapta sa. O astfel de trăire este prielnică înfloririi tragediei, căci tragicul autentic îşi are întotdeauna temeiul într-o conştiință potrivnică oricărui compromis, adică în stare să se lupte cu toate puterile lumii pentru a fi ea însăşi. Dimpotrivă, atitudinea rațională în fața vieții înseamnă o cenzurare a complexității ființei umane sau o reducere a acesteia la o singură dimensiune, cea teoretică. Realitatea este fragmentată şi analizată minuțios, în vederea descoperirii mecanismului şi legilor ei. Conştiința limitelor minții şi acțiunilor omeneşti, mult mai accentuată decât în situația precedentă, se învecinează adeseori cu scepticismul. Istoria culturii posedă suficiente exemple spre a susține punctul de vedere expus mai sus. Astfel, epoca marilor tragici greci a fost urmată de cea dominată de raționalismul socratic, după cum perioadei lui Shakespeare, Corneille şi Racine i-a luat locul cea influențată de raționalismul cartezian.

În acest sens, intuițiile lui Eminescu sunt surprinzătoare. Căci, de fapt, în *Epigonii* poetul nu are în vedere valoarea sau nonvaloarea operei înaintaşilor şi contemporanilor săi, ci spiritul care le animă creația. „Dacă în *Epigonii* – scrie Eminescu – veți vedea laude pentru poeți ca Bolliac, Mureşan, Eliade, acelea nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mişcă acea naivitate sinceră, neconsciută cu care lucrau ei. Noi ceşti mai noi cunoaştem starea noastră, suntem trezi la suflarea secolului – şi de aceea avem atâta cauză de a ne descuragia. Nimic – decât culmile strălucite, nimic – decât conştiința sigură că nu le vom atinge niciodată. Şi să nu fim sceptici?”[13]. Astfel, termenii antitezei din *Epigonii* conțin una din cele mai sugestive deschideri către formele şi modul de a se manifesta ale spiritului uman. Însă, întrucât avem de-a face

---

[13] I.E. Torouțiu, *Studii şi documente literare*, volumul I, Institutul de Arte grafice „Bucovina”, p. 311.

cu o antiteză romantică, nu dialectică, poetul nu depăşeşte momentul confruntării tezei şi antitezei, ci surprinde numai o parte din mişcarea dialectică a spiritului. Considerat din această perspectivă, *Epigonii* este poemul veşnicei opoziţii care se iveşte în interiorul spiritului omenesc şi în care noi, nu Eminescu, recunoaştem motorul devenirii sale.

Rezumând dispunerea materialului în termeni care se opun, am făcut posibilă relevarea mai multor niveluri de universalitate. Primul dintre acestea, impus de legile interne de dezvoltare ale fiecărei literaturi, este reprezentat de necesara şi constanta confruntare dintre tradiţie şi inovaţie. În continuare, pe o treaptă mai înaltă de generalizare (*universalul* fiind una din ipostazele *generalului*), se ajunge la stabilirea unor puncte de contact cu alte literaturi, *Epigonii* putând fi interpretat ca un manifest prerafaelit (D. Popovici), unul de esenţă romantică (M. Drăgan) sau ca o expresie a „tensiunii postromantice între ideal şi realitate (Edgar Papu). Mai departe, poemul ar putea exemplifica una din cele mai cunoscute tipologii estetice, schilleriana opoziţie dintre *poezia naivă* şi *cea sentimentală*, care, dincolo de determinările istorice sau de orice altă natură, este prezentă în întreaga istorie a artelor. În fine, pe ultima şi cea mai înaltă treaptă de încărcătură universală, *Epigonii* ar putea reflecta însăşi mişcarea dialectică a spiritului omenesc în cicluri care se desfăşoară de la naiv şi sintetic la raţional şi analitic şi invers. Astfel, de la planul concret şi istoric, informându-ne despre starea literaturii române de la 1870, ne-am ridicat, treptat, la un plan abstract şi esenţial, în care nu există decât substanţa spiritualităţii umane.

Susţinută de o extraordinară dezlănţuire metaforică, capacitatea poemului de a semnifica la atât de multe niveluri îi conferă, în realitate, universalitatea şi valoarea sa. Încă de pe acum, căci *Epigonii* pare să fi fost „concepută şi scrisă aproape în forma ei definitivă, înainte ca *Venere şi Madonă* să fi apărut”[14], Eminescu îndreaptă ferm literatura română pe

---

[14] M. Eminescu, *Poezii*, ediţie îngrijită de G. Ibrăileanu, Editura Naţională, Bucureşti, 1930, p. 19.

albia marilor creații, întrucât se dovedește capabil de a imprima oricărui material utilizat pecetea neistovitului clocot al spiritului.

Zusammenfassung

Obwohl das Gedicht *Epigonii* stark in unsere Realität geankert ist, durch der Anordnung des Materials in entgegensetzten Ausdrücke, kennt es mehrere Höhenstufen der Universalität. Die erste von diesen ist von der Konfrontation zwischen der Tradition und Inovation dargestellt. Auf einer höheren Stufe der Generalisierung *Epigonii* kann als ein prerafaelitisches Manifest interpretiert sein, ein romantisches oder ein Ausdruck der post-romantischen Spannung zwischen Ideal und Realität. In der Folge, das Gedicht kann die ästhetische Typologie zwischen der naiven und sentimentalen Poesie illustrieren, und zuletzt *Epigonii* kann die dialektische Bewegung des Menschengeistes, vom naiv und synthetisch zum rational und analytisch darstellen.

Stilistică şi poetică

Theatrum mundi în publicistica lui Mihai Eminescu

Ioan MILICĂ
(ioan_milica@yahoo.com)

„Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui”
Glossă

Este îndeobşte recunoscut faptul că energia creatoare a scrisului eminescian a fost întreţinută prin recursul statornic la modelele limbii şi literaturii populare. Eminescu, notează Al. Rosetti şi I. Gheţie (1969/II: 310: 311), a contopit într-o „formulă personală” elementele populare şi cele culte, fiind creatorul de artă care a revitalizat virtualităţile estetice ale limbajului popular prin suprimarea, „în poezia română”, a deosebirilor „între termenii poetici şi termenii obişnuiţi ai limbii comune”. În acelaşi sens, Gh. Bulgăr (1963: 46) constată că în „epoca maturităţii sale literare, Eminescu şi-a întemeiat inovaţia stilistică pe resursele vorbirii populare”, iar G. Istrate (1987: 15) observă că, în timp, „experienţele de laborator” ale poetului s-au îndreptat „tot mai hotărât şi mai statornic” în direcţia explorării şi valorificării resurselor din tezaurul reprezentant de vechile monumente religioase şi laice ale scrisului în limba română şi de creaţia literară populară.

Această complexă operaţie de restaurare estetică pe care Eminescu o realizează prin raportare la arhitectura limbii istorice este explicată de G. Ivănescu (1989: 186) prin necesitatea de a se marca distincţia „între ceea ce era norma limbii de comunicare în epoca respectivă (a doua jumătate a

secolului al XIX-lea – n.r.)" şi „ceea ce era la acelaşi scriitor fapt de limbă cu valoare artistică". În preajma anului 1870, scrie Ivănescu (1989: 183), Eminescu ajunge „la acea mare bogăție şi originalitate de limbă, ce îl caracterizează până la sfârşitul vieții"[1]. Aşadar, orientarea poetului către limba de cultură a textelor vechi, pe de o parte, şi către limba şi literatura poporului, pe de altă parte, a fost determinată de necesități artistice, Eminescu fiind considerat creatorul „cu un rol imens, cel mai important, în creşterea valorilor estetice ale limbii române"[2]. Temeiurile artistice ale recursului la tezaurul limbii istorice sunt subliniate şi de D. Irimia (2013), care arată că judecățile referitoare la natura şi importanța limbii şi literaturii naționale îşi află o ilustrare pe măsură în materia scrierilor eminesciene[3].

---

[1] „Cel care umblase până atunci prin toate ținuturile româneşti şi cunoştea ca nimeni altul limba românească populară din toate ținuturile locuite de români, cel care citise toată literatura românească anterioară a veacului al XIX-lea, cel care, sub influența culturii germane şi a „Junimii", îşi crease deja la 1871 o concepție personală despre evoluția societății româneşti în secolul al XIX-lea şi înțelesese gravele lipsuri ale intelectualității române a epocii, ca și măsurile ce trebuiau luate imediat, pentru a ridica această intelectualitate la nivelul care se impunea, nu putea să nu ajungă, în această perioadă, la o limbă de o bogăție și varietate care ne uluieşte. Sufletul extrem de bogat şi rafinat prin lecturi istorice, filozofice şi literare, al lui Eminescu, îşi găseşte de pe atunci o limbă pe măsură" (Ivănescu 1989: 183-184).

[2] „Având vaste cunoştințe atât despre limba românească veche, cât şi despre graiurile populare dacoromâne, Eminescu n-a ezitat să întrebuințeze orice formă, fie veche, fie dialectală, dacă ea răspundea unor necesități ale metrului şi ale rimei sau unor necesități stilistice propriu-zise. De aceea, limba lui Eminescu se prezintă ca foarte eterogenă, dacă o considerăm sub raportul unității formelor, şi vom găsi, mai mult decât la predecesorii şi urmaşii săi, o mare varietate de forme pentru acelaşi cuvânt, pentru aceeaşi formă gramaticală: atât pe cea veche românească, cât şi pe cea modernă sau populară. Opera sa reflectă în acel moment limba română sub toate aspectele ei vechi şi populare, mai mult decât a oricărui poet de până atunci şi de după dânsul" (Ivănescu 1989: 193).

[3] Se pot consulta, pentru conformitate, articole şi studii precum *Eminescu şi limba română*, *Elementul arhaic şi funcția sa la Eminescu* sau *Aspecte stilistice ale întrebuințării neologismului în poezia lui Eminescu*, cuprinse în volumul Dumitru Irimia, *Studii eminesciene*, recent apărut la Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza".

În continuitatea acestor afirmații, se poate observa că, în ideologia culturală a lui Mihai Eminescu, limba este considerată o emblemă identitară și depozitara viziunii unui neam asupra lumii (*cf.* Irimia 2013, Milică 2013a). În ființarea istorică a unui popor, tezaurul numit limbă poate avea dublă ipostaziere, *limba poporului* (limba populară) și *limba cultă* (limba literară)[4], iar situarea celor două ipostaze ale limbii naționale în raport de opoziție reflectă nu atât gustul omului romantic pentru antiteze, cât implicații mai cuprinzătoare ale distincției *popular-cult*. În concepția lui Eminescu, aspectul popular și cel cult dezvăluie existența unor tipuri de cunoaștere corelate, dar distincte, respectiv perspectiva *empirică* asupra lumii, considerată naturală, spontană, involuntară, și perspectiva *epistemică*, ale cărei trăsături sunt aspectul elaborat, caracterul deliberat și atributul voluntar. Ca emblemă și ca veșmânt verbal prin care se exprimă viziunea unui popor asupra lumii, limba populară este bogată, plastică și vie. Ea întreține fondul de elemente idiomatice care profilează orizontul cultural și identitar esențial, partea netraductibilă, „adevărata zestre de la moși strămoși" (IX: 487). Dimpotrivă, limba cultă este artefactul unei elite, haina lingvistică în care se îmbracă cugetul artistului, al omului de știință, al omului instruit, în genere. Ceea ce caracterizează

[4] „Paralel cu dezvoltarea spirituală a unui popor sporesc și mijloacele de comunicare ale limbii, cuvintele și combinațiile între ele, altfel spus: limba se îmbogățește. Aceasta este mai întâi un produs pur natural pe care oamenii îl folosesc așa cum răsare nemijlocit din spirit, fără să mai reflecteze asupra acestui lucru și fără ca arta să aibă vreo influență asupra formării ei. Dar această situație se schimbă curând. Pe măsură ce sporește cultura generală a poporului, se divide munca și în această privință: numai o parte a poporului se ocupă exclusiv de cultură și o promovează, rapid; cealaltă parte rămâne în urmă. Partea cultă și cea necultă a poporului încep curând să se deosebească prin semnele exterioare ale gândirii, așa cum se deosebesc prin tezaurul însuși de idei. După ce limba cultă s-a desprins însă de trunchiul comun, își urmează propriul drum; prelucrată de artă, știință, de formele mai rafinate ale relațiilor umane în sferele mai înalte ale societății, ea se îndepărtează din ce în ce mai mult de limba populară și capătă un caracter deosebit de-al acesteia, cu toate că a ieșit din sânul ei. Acesta este și raportul firesc al limbii române literare față de cea populară" (XIII : 566).

specificul acestei ipostaze a limbii naționale este calitatea de produs cultural supra-codificat şi sistematic cizelat prin activitatea de a scrie, iar scrisul nu este altceva decât evidența efortului cultural ce favorizează impunerea limbii culte[5].

Cu alte cuvinte, în arhitectura limbii istorice Eminescu trasează, pe de o parte, deosebirea între limba propriu-zis populară şi reprezentarea cultă a spiritului popular şi, pe de alta, distinge între *limba literară* (a literaturii), mijloc estetic, şi *limba cultă*, vehicul comunicativ al oamenilor instruiți. Această ultimă distincție îi serveşte pentru a sublinia deosebirile dintre „modul de a scrie popular şi acela de a scrie pentru clasele culte, între autorii populari şi autorii de artă" (XI: 158). Prin urmare, dacă scrierile „pentru clasele culte" sunt creații ce potențează limba literară în calitatea ei de limbă cultă şi de expresie artistică, „modul de a scrie popular" trebuie să reflecte, prin materie şi/sau prin expunere, limba şi maniera de a gândi a poporului şi în planul comunicării practice, şi în plan estetic. Conform acestei concepții, interesul lui Eminescu pentru limba şi creațiile literare ale poporului s-a manifestat, după cum afirmă Perpessicius (1983: 402), în triplu plan: „al culegerii de texte populare, al inspirației folclorice, derivată în opere originale şi al problemelor folclorului", iar căutările au rodit atât în literatura, cât şi în publicistica eminesciană.

Prin raportare la creația artistică, s-au fixat în canonul exegetic comentarii[6] şi formule critice menite să reliefeze ideea că poetul, „fabricator de folclor savant", a sublimat estetic diverse modele literare populare, acordându-le, cu finețea simțului său „mitologic"[7], sensibilității şi fanteziei

---

[5] „Limba cultă a unui popor e aşadar o abstracțiune şi o unealtă artificială comparată cu dialectele vii şi totdeuna în mişcare a poporului. Îndată ce se scrie, limba începe a se pietrifica. Limba scrisă are ceva determinat, nemişcător, mort: dialectile produc cu asupra de măsură formațiuni nouă, cari câteodată trec în scriere, câteodată nu" (X: 115).

[6] „Admirator, predestinat, al creațiilor populare, Eminescu şi-a făcut ucenicia în chiar grădinile îmbălsămate ale folclorului, de la care a împrumutat atâtea miresme şi atâtea podoabe pentru propria sa creație poetică" (Perpessicius/ VI: 20).

[7] Călinescu 1969/II: 402, 406.

individuale, însă nu este mai puţin adevărat că şi publicistica eminesciană este străbătută de curenţi „de mai mare sau mai mică intensitate folclorică" (Perpessicius / VI: 17).

De fapt, caleidoscopul de texte care alcătuiesc publicistica eminesciană pune cititorul în faţa aceleiaşi sinteze de elemente populare şi culte contopite într-o formulă personală, însă acest sector al operei, vast ca întindere şi dificil de studiat, dacă e să ţinem cont de multitudinea de probleme pe care le-a ridicat şi continuă să le ridice, cele mai importante fiind legate de paternitatea unor texte, de sursele valorificate de scriitorul-gazetar în conceperea unor articole sau de tipologia structurilor textuale, a avut, din motive pe care le-am indicat cu alt prilej[8], o receptare predominant fragmentară şi adesea tendenţioasă. Numărul relativ restrâns de monografii având ca obiect publicistica lui Eminescu[9] probează că cercetarea cu mijloace filologice a gazetăriei poetului se află, în cel mai bun caz, într-o etapă a începuturilor, astfel încât o afirmaţie precum cea formulată de Perpessicius îşi dovedeşte, încă, actualitatea, deşi a fost exprimată în urmă cu jumătate de veac: „În ziua când ziaristica lui Eminescu va fi studiată cu aplicaţia şi râvna cu care sunt studiate poezia şi proza lui literară se va vedea cât de intense sunt cunoştinţele sale folclor şi de psihologie populară, cât de sigure sunt intuiţiile, cât de fără greş aplicaţiile, cât de fericite, cu un cuvânt, metaforele" (Perpessicius / VI: 17-18).

Înţelegerea resorturilor gazetăriei practicate de Eminescu nu poate ignora, credem, cel puţin trei aspecte întreţesute şi relevante pentru evidenţierea interesului acordat modelelor lingvistice şi literare ale lumii ţărăneşti şi pentru examinarea sintezei între elementul cult şi cel popular: 1. conceptualizarea lumii ca spectacol; 2. considerarea discursului politic şi gazetăresc ca *negustorie de vorbe* şi 3. conceperea articolului de presă ca *poveste a vorbei*.

---

[8] Milică 2013b: 9-35.

[9] Pot fi menţionate lucrări inegale ca valoare ştiinţifică şi ca orizont interpretativ precum Oprea 1983, Vatamaniuc 1985, 1996, Parfene 2000, Spiridon 2003, Ilincan 2004 sau Stanomir 2008.

1. Conceptualizarea lumii ca spectacol este o constantă culturală europeană cu tradiție foarte bogată, avându-şi rădăcinile în Antichitate. Într-un studiu documentat şi rafinat, Tudor Vianu (1963: 123-136) arată că, începând cu epoca Renaşterii, acest model conceptual se bucură de mare răspândire în Europa şi figurează în scrierile unor titani ai dramaturgiei, între care William Shakespeare[10] (*As You Like It*, 1599-1600, actul II, scena 7; *Macbeth*, 1606, actul V, scena 5), dar trebuie subliniat că tema literară a lumii ca teatru se cuvine completată cu perspectiva deschisă de gânditori politici emblematici, precum Niccolo Machiavelli (tratatul *Il Principe*, 1532). Conform interpretării date de Vianu, modelul lumii ca spectacol dramatic cunoaşte ipostaze distincte de la o epocă la alta. În Antichitate, mai ales prin viziunea stoicilor, sunt puse în evidență acceptarea şi resemnarea. Actor pe scena vieții, omul trebuie să îşi accepte condiția şi să îşi joace bine rolul ales de destin. În epoca Renaşterii, *theatrum mundi* capătă dimensiune alegorică şi moralizatoare, pentru ca, prin opera lui Shakespeare şi a altor mari creatori de artă, să i se atribuie simbolistica ironică a iluzoriului şi efemerității. Spectacolul lumii este conceptualizat ca reprezentație lipsită de statornicie, iar existența omului, jucărie a destinului, se vede prinsă în capriciile mişcătoare ale sorții. Mai apoi, în Secolul Luminilor se vehiculează ideea că „oamenii de rând nu sunt actorii comediei vieții, ci numai spectatorii ei, cei ce plătesc spectacolul şi îşi câştigă prin aceasta dreptul de a-l fluiera. (…).Şi astfel, de unde motivul vieții ca teatru a fost timp de secole o metaforă justificatoare, un argument poetic în favoarea lumii aşa cum este, cu inegalitățile şi nedreptățile ei, aceeaşi metaforă dobândeşte acum un sens satiric” (Vianu 1963: 133).

[10] „Ducele: Ați văzut? / Nu suntem singurii nefericiți. / Căci în nemărginitul teatru-al lumii / Se joacă întâmplări mai dureroase / Decât pe scena noastră. // Jacques: Lumea-ntreagă / E o scenă şi toți oamenii-s actori / Răsar şi pier, cu rândul, fiecare: / Mai multe roluri joacă omu-n viață, / Iar actele sunt cele şapte vârste” (Shakespeare, *Opere complete*, V: 151-152); „Macbeth: Ni-e viața doar o umbră călătoare, / Un biet actor, ce-n ceasul lui pe scenă / Se grozăveşte şi se tot frământă / Şi-n urmă nu mai este auzit” (Shakespeare, *Opere complete*, VII: 323).

Cu acest sens satiric, căruia ideologia romantică i-a adăugat ideea de refuz de a participa la reprezentaţie, *theatrum mundi* este valorificat de Eminescu atât pe terenul creaţiei literare, textul reper fiind poezia *Glossă*[11], cât şi în scrisul gazetăresc, sector al operei în care modelul constituie o schemă de bază în elaborarea multor articole. Aşadar, sursele acestui model foarte potent sunt, fără îndoială, culte. Izvoarele livreşti evidenţiate de editori şi exegeţi sunt multiple, cele mai importante opere în care Eminescu va fi întâlnit imaginarul lumii ca teatru rămânând, pe tărâmul literaturii, dramaturgia shakespeariană[12], piesele lui Molière, creaţia lui Victor Hugo[13] şi, pe terenul gândirii politice, reflecţiile lui Oxenstierna[14] şi Machiavelli[15]. Totodată, nu e mai puţin adevărat că lecturile au rezonat deplin cu experienţa de om de teatru a poetului-gazetar, după cum observă, de pildă, Dumitru Irimia (2012: 313-314).

Modelul lumii ca spectacol are în publicistica eminesciană o foarte bogată şi diversă reflectare, fie şi numai dacă remarcăm ilustrările conceptului de REPREZENTAŢIE (DRA-

---

[11] Diaconescu 2013: 134-144. Vianu (1963: 135-136) notează că sursa de inspiraţie în alcătuirea *Glossei* este reprezentată de cugetările lui Oxenstierna, din care poetul a desprins idei pe care le-a prelucrat atât în creaţia literară, cât şi în articolele sale. Acelaşi autor comentează că, la Eminescu, noutatea în prelucrarea literară a fost de a împleti modelul cu ideea de „voinţă" schopenhaueriană, mărindu-se astfel potenţialul sarcastic al metaforizării: conducătorul spectacolului lumii nu este nici destinul, nici divinitea, ci o forţă obscură şi înşelătoare.

[12] „Poetul este un mare admirator al lui Shakespeare", din opera căruia şi traduce (Vatamaniuc 1985: 34).

[13] „Să amintim aici şi admiraţia sa (a lui Eminescu – n.r.) pentru Victor Hugo, dramaturgul tribun, şi Molière, cel mai autentic reprezentant al clasicismului francez" (Vatamaniuc 1985: 257).

[14] Pentru detalii, v. IX: 824-826.

[15] D. Vatamaniuc (1988: 220 ş.u.) arată că „Machiavelli este personalitatea culturii italiene la care Eminescu se referă cel mai des în însemnările din manuscrise şi în articolele sale politice". Interesul pentru lucrarea lui Machiavelli este probat nu doar de recursul constant la ideile gânditorului italian, ci şi de faptul că „în epoca gazetăriei bucureştene, nu înainte de 1878 şi nu mai târziu de 1880", Eminescu traduce din *Principele* două din capitolele cele mai importante (v. XIV: 897-904).

MATICĂ): *comedie*[16], *farsă*[17], *păpuşerie*[18], *piesă*[19], *reprezentaţie*[20], *spectacol*[21], *teatru*[22] etc. sau exemplele care pot fi

---

[16] „Consilier întru ale armatei a doi domnitori consecutivi, generalul Florescu, deşi atins de ingratitudinea coteriilor politice din ţară, deşi asistând la *o comedie* politică în care vede advocaţi şi postulanţi judecându-i prin gazete şi discursuri parlamentare opera, are totuşi satisfacţiunea oricărui cetăţean mare, aceea de a-şi vedea realizată ideea generoasă a întregei sale vieţi" (XI: 367).

[17] „Şi la noi starea de lucruri prezintă analogii, deşi, se-nţelege, treapta noastră de cultură nu se poate compara cu cea franceză, încât ceea ce acolo e ridicol şi neînsemnat, la noi e grotesc şi scârbos. Şi la noi nulitatea demagogică suplantează nulitate; dar ceea ce în Franţa e încă *o comedie* la noi e *o farsă de paiaţe*. Fiecare din *paiaţele* inculte, adeseori din natură stupide, râvneşte la cârma statului, voieşte a fi ministru, director de serviciu, deputat, om mare, şi d. Brătianu are strania plăcere de-a permuta în diferite chipuri aceste *figurine* de patruzeci şi mai bine de ori în câţiva ani, lăsându-le să răsară pentr-un moment pe *scenă* şi reafundându-le în nimicnicia lor, spre marea veselie a *publicului*" (XIII: 153-154).

[18] „Şi, fiindcă pita lui Vodă nu-i încape pe toţi deodată, încearcă de-a veni cel puţin pe rând la ea şi a se folosi pe cât se poate de mult din scurtul timp pe care li-1 acordă *păpuşeria constituţională*" (X: 155).

[19] „Nimeni n-a voit să-i dea ajutorul solicitat şi d. I. Brătianu se vedea redus a *urma acelaşi joc*, a înlocui pe Giani cu Fleva ori pe Stolojan cu Dimancea, joc nefolositor, de care ţara e dezgustată, fiind *păpuşile* prea cunoscute şi *piesa reprezentată* cu ele prea monotonă" (XII: 157).

[20] IX: 360.

[21] „Nu mai e îndoială pentru nimenea că reformele ce se operează acum constituie începutul dictaturei d-lui I. Brătianu; nu e îndoială că colegiul sau al IV[-lea] ne va majoriza pe toţi, ne va închide gura tuturor. Pare c-am voi s-o vedem şi asta, pare c-am voi să asistăm la *spectacolul* ridicării unei pături de noi *comedianţi* politici, unei nouă serii de *păpuşe dătătoare din mâni*, unor noi speculanţi ai intereselor şi banului public" (XIII: 220).

[22] „Luând la serios reprezentaţia de *marionete* de la Constantinopole, în cari marchizul Salisbury, c-o contractare foarte solemnă a fizionomiei şi c-un ton aproape bisericesc, predica intenţiile unanime ale Europei, mulţi români credeau că lucrurile în lume se petrec astfel *cum se reprezintă în teatru*. (…) Motivele secrete şi înţelegerile intime între puteri se sustrag vederii publicului mare şi abia istoricul viitor va putea să discoasă din arhive icoana adevărată a lucrurilor, în care *comedia* oficială nu-i va părea decât ceea ce este într-adevăr: o *piesă* cu *roluri* învăţate pe de rost, în care *actorii* înşii nu cred în ele, deşi în momentul *jocului* ei se identifică cu *rolurile* şi produc în public uimitoarea *iluzie* că ei sunt convinşi de ceea ce zic" (IX: 360).

incluse în cadrele de cuprindere ale noţiunilor ACTOR şi PERSONAJ COMIC: *actori*[23], *bufoni*[24], *comedianţi*[25], *figurine*[26], *marionete*[27], *paiaţe*[28], *păpuşi*[29], *saltimbanci*[30] ş.a. În economia scrierilor de presă, modelul este valorificat cu potenţial retoric distinct.

În discursul orientat către fapte eventuale şi centrat asupra utilului şi dăunătorului, modelul este învestit de obicei cu *funcţie exploratorie*. Gazetarul dezvăluie mecanismele jocurilor şi intrigilor politice, le evaluează cauzele, subtilitatea şi implicaţiile şi examinează critic valoarea „piesei" pe care o înfăţişează şi o comentează pentru cititori. Forţa care pune în mişcare procesul retoric este *logosul*. Prototipul acestui tip de analiză prin care se distinge aparenţa de esenţă îl aflăm în texte precum *[«Agence Russe» capătă din Constantinopole...]*, publicat în „Curierul de Iaşi" din 13 aprilie 1877, în care Eminescu comentează poziţia politică a României în raport cu marile puteri, în preajma izbucnirii Războiului de Independenţă: „Motivele secrete şi înţelegerile intime între puteri se sustrag vederii publicului mare şi abia istoricul viitor va putea să discoasă din arhive icoana adevărată a lucrurilor, în care *comedia* oficială nu-i va părea decât ceea ce este într-adevăr: o *piesă* cu *roluri* învăţate pe de rost, în care *actorii* înşii nu cred în ele, deşi în momentul *jocului* ei se identifică cu *rolurile* şi produc în public uimitoarea *iluzie* că ei sunt convinşi de ceea ce zic" (IX: 360).

---

[23] IX: 360.

[24] „Elemente străine vor inunda România ca valurile potopului, după ce vor fi subminat terenul pe care *hidoasa pocitură conduce ca regisor comedia meschină jucată de bufonii partidului său*" (X: 111).

[25] „Deplângem de pe acum mâna de oameni pe cari situaţia-i va sili să ia asupră-le trista moştenire a acestei secte de speculanţi ai intereselor publice şi *de comedianţi politici*" (XI: 375).

[26] XIII: 153-154.

[27] IX: 360.

[28] XIII: 153-154.

[29] XII: 157.

[30] „Toate acestea nu ne dau oare portretul fidel al roşilor noştri? Aceşti *saltimbanci* oportunişti una strigă şi alta fac!" (XII: 236).

Discursul orientat către fapte trecute şi centrat asupra a ceea ce este sau nu este adevărat ori drept are adesea *funcţie probatorie*. Ziaristul culege fapte, le asamblează şi le supune judecăţii publice, fiind, de la caz la caz, acuzator sau apărător. Probatoriul este elaborat, tonul grav, iar verdictele ferme. Dominanta care însufleţeşte demonstraţiile este *ethosul*. Unul din reperele textuale ale acestui tip de retorică justiţiară este editorialul *Ca la noi la nimenea*, publicat în „Timpul”, ediţia din 12 septembrie 1878 (XII: 110-112).

În sfârşit, discursul orientat către fapte prezente şi centrat asupra laudei şi blamului are de regulă *funcţie calificativă*, iar energia retorică care întreţine vitalitatea discursului este *pathosul*. Exemplarul-tip al acestui *pattern* retoric îl putem descoperi în ciornele din manuscrise, închegări textuale matriceale care stau la baza multor articole publicate. Cea mai bună ilustrare este ciorna *[Ceea ce-mi roade inima...]*, din manuscrisul 2276, publicată în *Opere* (XII: 460): „Ceea ce-mi roade inima în privirea viitorului acestei ţări nu sunt ideile subversive şi de răsturnare cari profanează gurile voastre, ci lipsa voastră de caracter. (…) Până când *comedia* aceasta? Până când panglicăria de principii, până când schimbările la faţă de pe-o zi pe alta? Suntem copii noi, pe cari *un regisor* străin ne pune să ne batjocorim între noi, să ne sfâşiem pentru credinţe şi, la arătarea unei prăzi, care-i punga noastră, căci e a ţării, să ne scuipăm şi conservatorul să fraternizeze numaidecât cu radicalul, radicalul să devină conservator? Suntem *comedianţi* cari ne batem de florile mărului pentru petrecerea şi câştigul străinilor ce trăiesc aci? Suntem *păpuşi*, îmbrăcate când roşu când alb, cari azi pun o etichetă, mâne alta, numai să ne meargă nouă personal bine, numai ambiţiile noastre să fie satisfăcute? Suntem bărbaţi noi sau nişte fameni, nişte eunuci caraghioşi ai marelui Mogul? Ce suntem, *comedianţi*, *saltimbanci de uliţă* să ne schimbăm opiniile ca cămeşile şi partidul ca cizmele? (…) De câte ori partidele s-au unit, nu s-au unit decât spre a face un mare rău naţiei”.

În plan stilistic, figurile pe care le potenţează modelul lumii ca spectacol reliefează convergenţa dintre stilul gaze-

tăresc şi poezia satirică[31]. Dacă adăugăm acestui amplu câmp retorico-imagistic tehnicile şi schemele compoziţionale specifice dramaturgiei, vom constata că articole precum *Naivităţi radicale* (XI: 46) sau *Abdicarea d-lui C.A. Rosetti* (XI: 112-115) probează cât de fastuoasă e scenografia teatrului publicistic eminescian (Spiridon 2003: 124-133), atât în planul reprezentării discursive, cât şi în privinţa structurilor textuale valorificate în actul argumentativ. Pentru Eminescu, mizanscena este un atribut esenţial al scrierii de presă.

2. În foarte strânsă legătură cu perspectiva regizorală pe care scriitorul o fixează ca matrice a articolelor sale stă şi conceperea resorturilor intime ale discursului public (politic şi ziaristic) ca *negustorie de vorbe*. Această sintagmă este vehiculată pentru a atrage atenţia asupra verbozităţii şi sterilităţii ce caracterizează spectacolul lumii politice. Într-o primă accepţiune, negustoria de vorbe simbolizează deşertăciunea discursivă, formulaicitatea vidă a limbajului, discrepanţa dintre forma lingvistică supra-dilatată şi fondul de semnificare nul sau precar[32]. Într-o a doua accepţie, tranzacţia de fraze sforăitoare[33] este considerată din unghi cantitativ, ca proces mecanic de producţie în serie lipsit însă de beneficiu. Termenii utilizaţi pentru a caracteriza această măcinare discursivă sunt din sfera FABRICAŢIEI: *fabrică* (de *fraze*[34] sau

---

[31] Se pot consulta, de exemplu, notele critice la *Scrisoarea III* incluse de Perpessicius în volumul II: 271-323.

[32] „Vorbe, vorbe, vorbe ! esclamă Hamlet, melancolicul principe al Danemarcei, citind un pasaj dintr-o carte. *Fraze!* esclamăm noi de câte ori vorbeşte d. C. A. Rosetti. *Fraze înflate, spuse fără convingere internă, fraze de uliţă, de-o confuză generalitate, plănuite pentru a ameţi mintea celor ce n-au puterea a cântări valoarea unei abstracţii, formule mistice cari nu spun absolut nimic tocmai pentru a produce iluzia că spun ceva*" (X: 148).

[33] „Câştigat-a oare poporul românesc minte destulă pentru a vedea ce *făgăduinţe deşerte*, ce *fraze de nimic*, ce *laude bombastice* sunt acelea cu cari liberalii ajung la putere?" (X: 126).

[34] „În sfârşit presa nu-i cu mult mai mult decât o *fabrică de fraze* cu care făţărnicia omenească îmbracă interese străine de interesul adevărat al poporului" (X: 30).

de *palavre*[35]), *moară* (de *palavre*[36]), *uzină* (de *calomnii*[37]). Mai apoi, astfel de produse discursive, considerate manifestări ale falsității şi lipsei de relevanță, sunt interpretate ca mărci ale manipulării şi demagogiei[38]. *Fraza*, *goală*[39] sau *lustruită*[40], este – şi în poezia satirică, şi în scrisul gazetăresc – semnul distinctiv al decadenței (Irimia 2013: 147). Ca manifestări ale precarității spectacolului montat şi jucat de actorii vieții publice, politicieni şi ziarişti deopotrivă, *fraza*, *palavra* şi *vorba goală* sau *mare* sunt înglobate în cuprinderea efemerului şi a vanității deşarte. De cele mai multe ori, satira gazetărească are ca nucleu ideea, prezentă şi în mentalul colectiv al lumii țărăneşti, că vorba reprezintă expresia şi simbolul care pun în lumină caracterul şi faptele omului-ființă socială.

Discursul contrafăcut şi lipsit de miez este interpretat ca simptom al unei boli ce afectează spiritul public modern, anume patologia formelor fără fond. Invocată, disecată şi condamnată în multe articole, „discuția de cuvinte, şicana de vorbe fără fond” (X: 235) este interpretată ca „fum şi pleavă” (XII: 366), neavând, în concepția ziaristului, decât rostul de a pune în lumină faptul că ceea ce, în plan ideologic şi deci-

---

[35] „S-au mai deschis în fericitul an 1879 câteva sute de *fabrici de palavre* şi câteva mii de *uzine de calomnii*” (X: 393).

[36] „Fiindcă miile aceste de vorbe nu sunt resimțite, nu au trecut în suc şi sânge, nu au avut nici o influență educativă asupra lor, ele acoper cu zgomotul lor de *moară de palavre* o înjosire şi versatilitate de caracter nemaipomenită decât în timpii cei mai răi a Împărăției bizantine” (XI: 28).

[37] X: 393.

[38] „*Tot secretul intelectual al demagogiei consistă însă tocmai în negustoria cu asemenea fraze de-o goală şi tristă universalitate, fraze cari n-au conținut, nu spun nimic aievea şi cari, se-nțelege, amețesc capul bietului om din popor*, care, ştiind că peşte, pâne, carne sunt vorbe ce însemnează ceva, crede că şi abstracțiunile de mai sus cată să fi însemnând ceva şi mult încă, numai el nu e ’n stare să le priceapă. Asta se cheamă pe românie: *A îmbăta pe cineva cu apă rece*” (XIII: 135).

[39] „Organizația socială a României are două părți caracteristice, una reprezentată prin o droaie de *fraze goale* în zecile de foi şi foițe ale țării, alta în sărăcirea şi mortalitatea reală a populației” (IX: 184).

[40] „Azi, când *fraza lustruită* nu ne poate înşela, / Astăzi alții sunt de vină, domnii mei, nu este-aşa?” (*Scrisoarea III*, I: 151).

zional, corespunde formelor fără fond are, în plan discursiv, un echivalent în vorba încâlcită, greoaie, falsă şi fără de-nţeles, „câlţi în loc de mătase, plumb în loc de aur”, „o prăvălie de marfă falsă” (XII: 319). Aşadar, misiunea de căpătâi asumată de gazetar este de a înfăţişa adevărul[41], de a combate cu mijloacele scrisului răspândirea maladiei care aduce atingere sănătăţii organismului social, de a arăta că adevărul şi munca sunt remediile prin care pot fi contracarate manifestările patologicului din viaţa şi discursul cuprinse în sfera publică[42]. Sub acest aspect, etica eminesciană are note comune cu mentalitatea populară, în care vorba şi fapta sunt adesea puse în relaţie de antiteză pentru a oglindi, în cheie sapienţială, contrastul dintre bine şi rău, dintre adevăr şi minciună, dintre hărnicie şi lene, dintre modestie şi lăcomie etc. În imaginarul paremiologic românesc, omul onest, harnic şi cumpătat la vorbă este modelul tutelar de personalitate umană, aşa că adevărul şi munca sunt, în proverbe, prezentate în lumină pozitivă, în vreme ce prefăcătoria şi vorbăria fără rost sunt descrise în culori retorice şi stilistice negative. Aşadar, vorba evidenţiază firea, comportamentul şi valorile individului, iar recursul lui Eminescu la proverbe care subliniază această judecată nu este deloc întâmplător[43], etica şi

---

[41] „Că nu primim lecţii de stil decât doar de la *maiştri* de stil se-nţelege de la sine. În epoca de greciturі stilistice, de forme fără fond şi de vorbe fără-nţeles, noi am crezut că, scriind româneşte drept şi fără înconjor, numind lucrurile pe numele lor şi alegând cei mai exacţi echivalenţi lexicali, atât pentru ideile cât şi pentru resentimentele noastre, vom contribui a însănătoşa spiritul public de platitudinea cu care l-a ’mbolnăvit demagogii ignoranţi şi perverşi de la organele roşii. Când un om care lucrează tot în direcţia noastră, a adevărului, ne-ar da consilii, le-am primi; de la oricine nu le primim” (XIII: 308).

[42] „Un singur remediu există în adevăr în contra acestor rele, dar trebuie aplicat cu toată rigoarea, cu tot esclusivismul: munca, acest corelat mecanic al adevărului; adevărul, acest corelat intelectual al muncii. Dar *muncă, nu nimicuri, nu mânare de muşti la apă; şi adevăr, nu fraze lustruite şi negustorie de vorbe*” (XIII: 146).

[43] Iată câteva dintre proverbele folosite de Eminescu ca embleme etice: „Bun de gură, rău de treabă” (X: 26), „Omenia, omenie cere şi cinstea, cinste” (X: 216; XII, 27), „Ori vorbeşte cum ţi-i portul, ori te poartă cum ţi-i vorba” (X: 334), „Vorba multă, sărăcia omului” (X, 351),

demersul argumentativ ale ziaristului fiind corelate cu idealurile morale ale lumii ţărăneşti. Grefarea retoricii regizorale pe trunchiul moralei populare impune observaţia că *theatrum mundi* este, în publicistica lui Eminescu, un spectacol de caractere şi un spectacol al vorbelor.

3. Modelul lumii ca spectacol nu este valorificat doar prin raportare la întâmplări, personaje şi discurs, ci include şi aspecte legate de compoziţia propriilor articole de presă şi de tehnicile argumentative de care poetul-gazetar se serveşte. Sub aspect compoziţional, tipic pentru structura articolelor eminesciene este textul-mozaic, iar din perspectivă argumentativă, structurile textuale au dispunere în basorelief.

Fără a realiza un inventar exhaustiv al părţilor care formează întregurile textuale, se poate arăta că cele două invariante ale poeticii gazetăreşti[44] – *intertextualitatea* şi *metadiscursivitatea* – se sprijină pe simbioza dintre cult şi popular. În categoria elementului cult pot fi incluse toate referinţele livreşti care evidenţiază profilul enciclopedic al scriitorului-ziarist. Asupra acestei chestiuni a insistat D. Vatamaniuc, editorul şi cel mai competent exeget al gazetăriei eminesciene. Elementul popular este ilustrat de gama diversă de fapte de limbă şi de literatură populară pe care Eminescu le fructifică în construcţia mozaicurilor sale textuale.

Împletirea dintre cult şi popular poate fi urmărită dacă se are în vedere discursul repetat[45]. Pot fi subsumate discursului

---

„Cu vorbe laptele nu se face brânză, nici apa de gârlă oţet de trandafiri" (X: 351), „De-ai avea şi şapte limbi, adevărul n-ai să-l schimbi" (X, 353), „Gura păcătosului adevăr grăieşte" (XIII: 120), „Să stăm strâmb dar să vorbim drept" (XIII: 259), „Unu-i adevărul oricum l-ai spune" (XIII: 406) etc.

[44] *Cf.* Milică 2013b.

[45] În viziunea lui E. Coşeriu (2000: 258-259), discursul repetat „cuprinde tot ceea ce în vorbirea unei comunităţi se repetă într-o formă mai mult sau mai puţin identică sub formă de discurs deja făcut sau combinare mai mult sau mai puţin fixă, ca fragment, lung sau scurt, a „ceea ce s-a spus deja". Discursul concret, notează în continuare lingvistul, este aidoma unui colaj în care faptele de discurs repetat se îmbină cu cele de tehnică liberă tot aşa cum, într-un tablou, porţiunile executate cu tehnica originală a pictorului coexistă cu fragmente luate din alte tablouri, pictate de alţi pictori.

repetat a) frazeologia cultă şi populară reprezentată de *expresii*, *locuţiuni* şi *izolări*, b) enunţurile sapienţiale, atât cele create de popor cât şi cele de autor, adică *proverbe* şi *zicători*, *maxime* şi *aforisme* şi c) textele de învăţătură, fie acestea *pilde*, *anecdote*, *reflecţii* sau *parabole* de sorginte cultă (biblică mai ales) şi populară, dar şi *citate*, *parafraze* sau *aluzii* desprinse din variate texte. Aceste fapte lingvistice au fost discutate de unii cercetători, între care Baran (1997) şi Parfene (2000), ideea care se desprinde din descrierile şi comentariile specialiştilor fiind că Eminescu a practicat o gazetărie de tip formativ. Această caracteristică a gazetăriei sale a decurs din convingerea poetului că *păsăreasca*[46] întrebuinţată în spaţiul public luase locul „frumoasei limbi a strămoşilor" (X: 24), aşa că ea trebuia dislocată şi înlocuită cu modele autentice de limbă şi cultură românească. Campania împotriva *limbii păsăreşti* (Andriescu 1979: 195) a presupus căutarea şi prelucrarea unor formule compoziţionale şi retorice prin care ziaristul Eminescu, „un om care-şi chibzuia fiecare gând şi care măsura forma potrivită cu dânsul" (Iorga 1922: 136), a pus în circulaţie fapte de limbă preluate din vechiul scris românesc şi din limba poporului. Împletite cu elementele moderne ale scrisului literar, aceste „îmbogăţiri" recuperate din limba istorică au contribuit la formarea unui stil publicistic în care noul şi vechiul se potenţează reciproc.

Operaţia prin care diverse fapte de limbă aparţinând unor straturi temporale, geografice, sociale şi stilistice diferite au fost modelate pentru a corespunde variatelor nevoi comunicative ale publicistului poate fi numită *stilizare*.

O a doua dominantă a stilului gazetăresc este *oralitatea* cu accente teatrale: „Specie a scrisului, textul de presă eminescian pare destinat şi *audiţiei*, fiind *construit ca şi cum ar urma să fie pronunţat*" (Spiridon 2003: 123).

---

[46] „Cauza pentru care s-a lăţit atât de mult stricarea limbei încât astăzi gazetele şi cărturarii scriu o păsărească neînţeleasă de popor, subţire şi muieratică, e aceeaşi căreia peste tot îi datorim toate relele de cari suferim: politica" (XI: 157).

În rama celor două trăsături stilistice, textul-mozaic este închegat ca „poveste a vorbei”, iar publicistul dezvăluie cititorului atent condiția spectaculară a articolului de presă, valorificând sugestii de lectură din Anton Pann: „Astea se vorbesc: de prin lume adunate şi iarăşi la lume date – *relata referrentes* –; le dăm şi noi oricui o pofti să le povestească mai departe, ca să treacă ca căscatul din om în om” (XIII: 156). Un astfel de tipar textual prin care se creează impresia de veche oralitate țărănească este, de fapt, rezultat al unui efort de prelucrare a unor precursori literari de factură cultă. De la Anton Pann, Eminescu preia numeroase elemente de structură şi de conținut. Ceea ce va fi trezit interesul poetului e lesne de intuit. Geniu oral şi versificator talentat, autor al unei opere în care întrepătrunderea de elemente populare şi culte are ca nucleu observarea şi comentarea spectacolului lumii, Anton Pann foloseşte, aşa cum observă Ovidiu Papadima (2009: 29), o schemă literară „de vechime milenară, schemă în care proverbul se interfera cu povestirea, în care o pățanie era lămurită printr-o vorbă cu tâlc şi o vorbă înțeleaptă era ilustrată printr-o pățanie”. Prin şlefuirea acestei scheme au apărut minunata *Poveste a vorbei* şi *O şezătoare la țară*, scrieri din care Eminescu s-a inspirat adesea.

Natura intertextuală a artefactelor literare în care înțelepciunea vechilor cărți populare se uneşte cu vorba de duh a țăranului şi în care esențele lumii orientale sunt discret infuzate cu influențe occidentale este de notorietate. În literatura lui Anton Pann se observă conlucrarea dintre elementul cult şi cel popular, tranziția de la vechi la nou. *Spitalul amorului* este o antologie[47] care acoperă un secol de poezie românească (1750-1850), iar în *Povestea vorbei* aflăm ecouri din cărțile populare. Este posibil ca această fericită şi măiestrită contopire între limba cărților şi limba poporului să-l fi determinat pe Eminescu să afirme că Anton Pann este unul dintre scriitorii naționali reprezentativi (IX: 412, X: 22, XI: 518 etc.). Totodată, redactorul-poet va fi remarcat, desigur, „teatralitatea pe care Pann o conferă uneori înlănțuirii

---

[47] Papadima 2009: 112.

de proverbe" (Anghelescu, în Pann 2011: 14), precum şi faptul că *sceneria*[48] lui Anton Pann este dublată de virtuţile de moralist ale acestui erudit în materie de tradiţie orală şi populară (Călinescu 1982: 221). Versul lui Pann e, ca şi articolul de presă eminescian, o mizanscenă a lumii ca teatru, un mozaic orientat către „surprinderea şi fixarea trăsăturilor de caracter ale altora, pentru a da loc observaţiei ironice acute, furate parcă cu coada ochiului" (Papadima 2009: 29).

Influenţele asumate de Eminescu ţin, aşadar, de afinităţi de viziune şi de compatibilitate compoziţională cu scrisul său. Urmându-l stilistic pe Anton Pann, dar şi prin raportare la alte modele, între care cugetările lui Oxenstierna[49], pildele şi învăţăturile vornicului Iordache Golescu[50] sau unele cărţi populare şi traduceri vechi, Eminescu angajează cu insistenţă maxima, inventariază şi citează abundent paremiile, cultivă cimilitura, anecdota, fabula şi parabola şi nu ezită să utilizeze în texte o frazeologie complexă care i-a determinat pe unii dintre comentatori să arate că, prin apropierea de sevele expresive ale oralităţii populare, limba presei s-a îndepărtat, în epocă, de manierismul retoric propriu perioadei paşoptiste (Andriescu 1979: 158-159).

În cazul publicisticii eminesciene, constatarea este validă numai dacă se acceptă că Eminescu a preluat nemijlocit elemente de limbă şi literatură populară pe care le-a cuprins în ţesătura scrisului său ziaristic. Însă, în completarea elementului popular pe care, fără îndoială, l-a cunoscut prin contactul direct cu lumea ţărănească, gazetarul a stilizat enorm filonul cult, conferindu-i atributul de popular, prin scenografia stilistică a oralităţii. Această afirmaţie poate fi susţinută prin observarea unuia din mecanismele de bază prin care ia fiinţă mozaicul textual, şi anume *cumulul de proverbe*.

Chiar de la apariţia presei în limba română, uzul proverbelor în articolele publicate în ziare este constant, astfel încât nu se poate afirma că procedeul reprezintă o caracteristică a gazetăriei eminesciene. Mai departe, se poate

---

[48] Papadima 2009: 22.
[49] Vatamaniuc 1985: 199-202.
[50] Perpessicius 1957.

constata că înşiruirea de proverbe este un procedeu care precede scrisul veacului al XIX-lea, după cum se poate observa din următorul fragment din cronica lui Neculce, scriere din veacul al XVIII-lea: „Sfătuitu-s-au Antiohi-vodă cu boierii de-au făcut prieteşug cu leşii. Şi triimisără cărți, cu rugăminte la craiu şi la hatmani, să nu pozvolească să sloboadză poghiazuri în țară să o strâce, că-i păcat că sunt creştini. […] Dece craiul Sobețchie şi hatmanul Iablonovischie îndată cu bucurie priimiră că n-or mai triimite poghiazuri, şi s-aşedză lucrul mai cu paci a trăire. Nu o feci ca tată-său Cantemir, să să puie împotriva unei crăii cu o mână de oameni slabi. *Paza bună trece primejdia rè, mielul blând suge la doo oi, capul plecat nu-l prinde sabia* (subl. n.). Aşè bună chivernisală fece şi Antăiîohie-vodă atunce" (Neculce 2001: 127).

Notând că, în tradiția scrisului literar românesc, cumulul paremiologic este un procedeu cu multiple funcțiuni asupra cărora nu vom insista în studiul de față, se cuvine să adăugăm că preferința lui Eminescu pentru acest mijloc compozițional de punere în relief, de dramatizare, este motivată de interesul pentru cultura scrisă, de prețuirea arătată folclorului şi de ideologia sa conservatoare.

În publicistica eminesciană, salba de proverbe este una din rețetele predilecte de amplificare retorică. Prin amplificare gnomică, cugetările unor gânditori străini sunt ocazional puse în oglindă cu ziceri „populare" româneşti, în fapt eşantioane sapiențiale culese tot din scrieri de autor. Ilustrativ pentru acest tip de mozaic intertextual este articolul *Pentru comedia cea de obşte* (IX: 505-506), în care ziaristul redă, în paralel, două ipostaze ale spectacolului lumii, respectiv *theatrum mundi* din cugetările lui Oxenstierna şi spectacolul schimbător al lumii din antologia vornicului Iordache Golescu (Zanne IX: 84); din ele Eminescu va reține imagini-tip ale efemerului şi nestatorniciei: *roata lumii*[51] şi *scara*

[51] „Lumea, ca o roată o vedzi că să-ntoarce şi nici o dată stă; d-aceea nestatornicie țe-arată la ori ce" este o imagine prezentă ocazional în publicistica poetului (X: 271, XI: 92).

lumii[52]. Alteori, se folosesc eşantioane frazeologice şi paremiologice extrase din autori consideraţi populari şi naţionali şi proverbe din popor, izvoarele culte cel mai amplu valorificate fiind scrierile lui Anton Pann şi manuscrisul lui Iordache Golescu, din care Eminescu şi-a compilat repertoriul de proverbe publicat de Perpessicius în *Opere*, VI, sub titlul „Proverbe-asemănări, cimilituri”. Texte precum *[Multe am avut de zis…]* (X: 32), *[Daca se va adeveri…]* (XIII: 194-195) sau *[Onorabilii confraţi…]* (XIII: 406-408) conţin proverbe spicuite de poet din creaţiile înaintaşilor. În sfârşit, recursul la mostre străine şi autohtone de înţelepciune populară dovedeşte cât de fină şi de cuprinzătoare a fost competenţa paremiologică[53] a poetului-gazetar.

Nu ştim dacă va fi posibilă identificarea foarte precisă a tuturor surselor livreşti din care poetul a extras elementele de factură populară spre a le folosi în mozaicurile sale gazetăreşti, dar este cert că prin *intertextul-poveste a vorbei* scriitorul a furnizat cititorilor săi un edificiu retoric şi expresiv alternativ, opus *limbii păsăreşti* din gazetele vremii şi negustoriei de vorbe din discursul public. În această poveste a vorbei, concepută după modele culturale tradiţionale, spectacolul schimbător al vieţii este înrămat în cadre distincte, totuşi corelate, realitatea fiind înfăţişată în cheie teatrală, când comică sau satirică, când dramatică ori tragică.

---

[52] „Lumea, ca o scară pă care unul să urcă şi altul să coboară” este, prin esenţializare gnomică, trecută din manuscrisul vornicului Golescu, în textul de presă (X: 164) şi în laboratorul *Scrisorii III* („Şi în scara lumii noastre se arată Baiazid”, II: 297).

[53] Conform unei estimări recente (Ene 2012: 14), Eminescu a valorificat în publicistica sa „peste 1500 unităţi paremiologice şi constructe afiliabile, unele repetate cu sensuri diferite”, însă cercetarea atentă a materialului excerptat demonstrează că proverbele propriu-zise alcătuiesc un număr restrâns de unităţi, cele mai multe fiind elemente de discurs repetat cu altă identitate lingvistică.

Bibliografie

Izvoare

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. IX, *Publicistică*, 1870-1877, „Albina”, „Familia”, „Federațiunea”, „Convorbiri literare”, „Curierul de Iaşi”, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1980.

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. X, *Publicistică*, *1 noiembrie 1877 – 15 februarie 1880*, „Timpul”, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1989.

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. XI, *Publicistică*, *17 februarie – 31 decembrie 1880*, „Timpul”, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1984.

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. XII, *Publicistică*, *1 ianuarie – 31 decembrie 1881*, „Timpul”, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1985.

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. XIII, *Publicistică*, *1882-1883, 1888-1889*, „Timpul”, „România liberă”, „Fântâna Blanduziei”, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1985.

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. XVII, *Bibliografie* (1866-1989), Editura Academiei Române, Bucureşti, 3 părți, 1999-2008.

Neculce, Ion, *Letopisețul Țării Moldovei*, Editura Litera Internațional, Bucureşti, Chişinău, 2001.

Pann, Anton, *Povestea vorbei*, prefață de Mircea Anghelescu, Editura Litera, Bucureşti, 2011.

Shakespeare, William, *Cum vă place*, traducere de Virgil Teodorescu, în *Opere complete*, volumul V, Editura Univers, Bucureşti, 1986, p. 119-222.

Shakespeare, William, *Macbeth*, traducere de Ion Vinea, în *Opere complete*, volumul VII, Editura Univers, Bucureşti, 1988, p. 253-328.

Zanne, Iuliu A., *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria şi Macedonia*, ediție anastatică, vol. IX, Editura Scara, Bucureşti, 2004.

Literatură secundară

Andriescu, Al. *Limba presei româneşti în secolul al XIX-lea*, Editura Junimea, Iaşi, 1979.

Bulgăr, Gh., *Eminescu despre problemele limbii române literare*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1963.

Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, vol. II, 1970.

Coşeriu, Eugeniu, *Lecții de lingvistică generală*, traducere de Elena Bojoga, cuvânt înainte de Mircea Borcilă, Editura Arc, Chişinău, 2000.

Diaconescu, Traian, Glossa. *Carnaval social şi satiră metafizică*, în „Studii eminescologice”, nr. 15/2013, Editura Clusium, Cluj-Napoca, p. 134-144.

Ene, George, *Eminescu şi lumea politică românească în proverbe comentate*, Editura Tiparg, Piteşti, 2012.

Ilincan, Vasile, *Stilul publicistic eminescian*, Editura Universității, Suceava, 2004.

Iorga, Nicolae, *Istoria presei româneşti. De la primele începuturi până la 1916*, Atelierele Societății Anonime „Adeverul”, Bucureşti, 1922.

Irimia, D., *Limbajul poetic eminescian*, ediția a doua, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi, 2012.

Irimia, Dumitru, *Studii eminesciene*, ediție de Ioan Milică şi Ilie Moisuc, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi, 2013.

Istrate, Gavril, „Eminescu şi limba populară”în *Studii eminesciene*, Editura Junimea, Iaşi, 1987, p. 11-34.

Ivănescu, G., *Studii de istoria limbii române literare*, ediție îngrijită de Al. Andriescu, Editura Junimea, Iaşi, 1989.

Milică, Ioan, *Eminescu despre limbă şi literatură*, în „Limba română”, Chişinău, Republica Moldova, publicație editată cu sprijinul Ministerului Afacerilor Externe al României – Departamentul Politici pentru Relația cu Românii de Pretutindeni, 2013 [2013a], an XXIII, nr. 7-8, p. 40-52.

Milică, Ioan, *Mozaic şi basorelief în publicistica lui Mihai Eminescu*, în „Studii eminescologice”, nr. 15/2013 [2013b], Editura Clusium, Cluj-Napoca, p. 9-35.

Oprea, Al., *În căutarea lui Eminescu-gazetarul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Papadima, Ovidiu, *Anton Pann, „Cântecele de lume” şi folclorul Bucureştilor*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2009.

Parfene, Constantin, *Mihai Eminescu. Note privind stilul publicisticii*, Vaslui, 2000.

Perpessicius, *Iordache Golescu, lexicolog, folclorist, scriitor*, în *Mențiuni de istoriografie literară şi folclor* (*1948-1956*), Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1957, p. 199-269.

Perpessicius, *Eminesciana*, Editura Junimea, Iaşi, 1983.

Rosetti, Alexandru; Gheție, Ion, *Limba şi stilul operei beletristice a lui Mihai Eminescu*, în *Studii de istoria limbii române literare.*

Secolul al XIX-lea, vol. II, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 307-351.

Spiridon, Monica, *Eminescu. Proza jurnalistică*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2003.

Stanomir, Ioan, *Eminescu: tradiția ca profeție politică*, Editura Bastion, Timişoara, 2008.

Vatamaniuc, D., *Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.

Vatamaniuc, D., *Publicistica lui Eminescu*, *1870-1877*, Editura Junimea, Iaşi, 1985.

Vatamaniuc, D., *Publicistica lui Eminescu*, *1877-1883*, *1888-1889*, Editura Minerva, Bucureşti; 1996.

Abstract

The paper examines the imagery of *theatrum mundi* in Mihai Eminescu's journalistic writings. After I argue that this potent conceptual model has two basic sources, namely the encyclopedic readings of the author and his fascination with theatre, I go on proving that the already mentioned model enabled Eminescu to develop a journalistic writing technique inspired by various literary models among which Anton Pann's epic collection of rhymed proverbs entitled *Povestea vorbei* (The Tale of the Wit) seems the most prominent in terms of its influence and compositional relevance. The technique that I conventionally call "povestea vorbei" is in fact an (inter)textual mosaic created by Eminescu as a means of contrast to what he considered to be the ready-made and cosmopolite public discourse of the day, framed as "negustorie de vorbe" (the trade of empty talk). The contrast between "the tale of the wit" and "the trade of empty talk" ultimately reveals Eminescu's theatrical view upon reality. While blaming "the trade of empty talk" the poet implicitly gives credit to his "tale of the wit".

Antinomia „neființei” cu „ființa ce nu moare” şi consecințele ei în semantica textuală a *Luceafărului*

Rodica MARIAN
(rodi.marian@gmail.com)

Din perspectiva conceptului de text poetic integral[1], prin prisma căruia cred statornic (de peste două decenii) că trebuie decelate sensurile majore ale poemului *Luceafărul* (respectiv şi cele degajate din variante în conexiune cu forma antumă a textului publicat de poet), este crucial de subliniat faptul că argumentele textual-semantice anulează irefutabil opoziția clasică dintre condițiile existențiale ale eroilor „poveştii” (tradițional şi constant prezentă în toate exegezele poemului): cer-pământ, etern-efemer, nepieritor-perisabil, infinitudine-finitudine, real-ideal, cu reflexul lor ontologic absolut-contingent, implicând superioritatea axiologică a astralului (care incorporează alegoric principiul suprem al geniului) față de polul opus al teluricului. Efemerul (teluricul) este reprezentat exponențial în poem prin figurile celor doi pământeni, în genere acreditați numai prin „inconsecvența sufletului uman”, urmată, paradoxal, chiar printr-un

[1] Textul poetic care integrează, în definiția mea, totalitatea variantelor manuscrise şi textul definitiv, cu versiunile sale; vezi şi prima ediție a acestuia: Rodica Marian, *Mihai Eminescu,* Luceafărul. *Text poetic integral*, Editura Remus, Cluj-Napoca, 1999. Aceeaşi ediție de text este reprodusă în Rodica Marian şi Felicia Şerban, *Dicționarul Luceafărului eminescian*, ediția a II-a, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2007.

exces al devalorizării caducității, de „inconsistența naturii lor materiale”[2].

Față de această încremenită antinomie, lectura textului poetic integral impune opoziția a *două eternități*, e adevărat de naturi crucial diferite (veşnicia increatului opusă veşniciei lumii create), fapt care a generat şi antrenează încă esențiale neînțelegeri, pornite firesc din diferența percepută, empiric, între timpul cosmic şi cel uman. Tocmai această opoziție a eternităților este fundamentală în textul integral al poemului şi caracterul ei lămuritor se poate pune în evidență prin aprofundarea concepției despre unitatea şi veşnicia lumii pe care Eminescu o prezintă în versiunea genuină a poemului (prima versiune, numită de Perpessicius A), unde este îndelung şi foarte explicit (arborescent chiar) ilustrată. Această primă versiune este dominată de tema filosofică a *ființei ce nu moare*, în peste o sută de strofe, din care se va configura ulterior, prin contragere severă (în poemul antum), răspunsul celui implorat prin *Doamne* la marea cerere a Luceafărului, redusă la zece strofe pe al căror traseu semantic se concentrează imposibilitatea morții definitive (= *repaos* = *liniştea*

---

[2] Vezi George Popa, *Luceafărul. Treptele spiritului hyperionic*, Editura Arhip Art, Sibiu, 2010, p. 32. Avem aici una dintre constantele eminescologiei, ilustrată adesea în comentariile mele, şi pentru care poziția Svetlanei Paleologu-Matta mi se pare emblematică, fiindcă, deşi autoarea recunoaşte că *farmecul sfânt* şi *dorul de moarte* sunt chei de boltă ale întregii lirici eminesciene (acestea apărând în secvența poemului numită „confesiunea Cătălinei”, deci în expresia mărturisirii sale), concluzionează, dominată fiind de ideea preconcepută a superiorității hyperionice: „Intensitatea sentimentului şi transcenderea lui în aceste paradigme nu pot fi proprii eroinei care… e incapabilă de o atare elevație şi înțelegere” (Svetlana Paleologu-Matta, *Eminescu şi abisul ontologic*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1994, p. 123). Această tenace coordonată exegetică este susținută şi mai recent, printre alții, şi de G. Popa: „Pământescul – Cătălina – nu a putut sui nici măcar până la intuirea caracterului etern al unicității în iubire” (p. 33). Prejudecata rămâne așadar puternică, persistând sub forme mai atenuate la unii autori, precum Aurelia Rusu, care vede o complementaritate între lumea nemuririi şi cea a trecerii efemere, dar, cu toate acestea, concepe să comenteze, în ceea ce o priveşte pe Cătălina, că „pentru ea, existența e împărțită în categoria locuitorilor tereştri, *vii* – ordinul real –, şi a celor astrali, eterni – ordinul ideal” (Aurelia Rusu, *Eminescu. Ipoteza atomilor*, Casa Cărții de ştiință, Cluj-Napoca, 2013, p. 41).

uitării), atât pentru cel devenit Hyperion, care „nu are moarte-n el”, cât şi pentru cei care *se nasc spre a muri şi mor spre a se naşte*. Cele o sută de strofe au un aspect pur filosofic, arătând că totul în natură este ciclic şi nesfârşit în timp; ele sunt tratate de interpreții poemului ca fiind confuze ori de neînțeles (mai ales prin grila gândirii raționaliste şi a mentalității europene generate de aceasta), de aceea eminescologii români eludează coerența acestei demonstrații, o neglijează total, iar puținii străini ori cercetătorii care cunosc bine variantele operei eminesciene o privesc uneori circumspect, dând sens independent numai ideilor din variante (vezi Rosa Del Conte[3], care se apleacă insistent spre această perenă „tinerețe a lumii”, dar n-o interpretează în cadrul semantic al poemului). Dintre eminescologii străini merită să-l amintesc pe Alain Guillermou[4], bun cunoscător al variantelor, care are o perspectivă adecvată surselor filosofice reale, dar nu relaționează, cum nu o fac nici ceilalți eminescologi, coordonatele semantice din variante cu cele din textul definitiv. Dimpotrivă, analistul francez percepe această condamnare a existenței ca pe o „definiție a nenorocirii lumii”, atribuind-o unei „filosofii foarte personale” a lui Eminescu, o doctrină poetică existențială ce ar da valoare „dezgustului de viață”. Din unghiul meu de vedere, descrierea legităților universului creat din versiunea genuină nu este altceva decât strădania poetului de a lămuri, în multe exemple elocvente, în ce constă unitatea şi veşnicia lumii create (filon fundamental în filosofia indică).

În această abordare țin să subliniez îndeosebi claritatea şi coerența argumentelor textual-semantice din textul poetic integral în favoarea înlocuirii încremenitei opoziții de orizonturi existențiale (ceresc şi teluric) printr-o altă polaritate: eternitatea fără început şi sfârşit a increatului *versus* veşnica reîntoarcere în timp a naturii cosmice şi umane (eternitatea

---

[3] Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 143.

[4] Am dezvoltat mult mai pe larg, cu diferite argumente, această dezbatere a mentalității indice în capitolul al XV-lea din *„Lumile” Luceafărului*, Editura Remus, Cluj-Napoca, 1999, p. 380- 428.

ciclică a temporalității, proprie lumii create). Aceasta din urmă cuprinde toată lumea creată şi ea este vinovată, din perspectiva înțelegerii umane („învelitoarea”[5] = „micul eu”, numai el trecător, nu şi natura umană, are această orbire în fața „adevărului”, a întregului), de o lipsă de sfârşit (ceea ce induce subliminal şi dramatic absența absolutului[6], ceea ce mi se pare a fi o incredibilă, profundă intuiție eminesciană): „Tot ce a fost, tot ce va fi / De-a pururi față este / Şi basmul

---

[5] „Pentru că tu eşti trecător / Sunt toate trecătoare? / Au nu sunt *toate-nvelitori* / *Ființei ce nu moare*? // Tot ce a fost, tot ce va fi / De-a pururi față este / Iar *basmul trist* al stingerii / Părere-i şi poveste.” Astfel, în mod explicit natura, ca şi lumea, nu are un sfârşit real şi nici goluri: *Natura n-are ieri şi azi / Şi lumea n-are goluri / Căci stoluri care zboară azi / Se-ntorc la anul stoluri.* Cele peste o sută de strofe ale versiunii genuine (versiunea A) a poemului, din care se va constitui, mai bine zis se va contrage, în textul antum, răspunsul aşa-numitului demiurg la marea cerere a Luceafărului (în ediția definitivă a dicționarului semnat de mine, aceste variante sunt cuprinse la p. 306-318), încep semnificativ cu strofele: *Zadarnic cauți a scăpa / Din* lumea ta sărmana, [cu alternativa variantă: „Zadarnic chemi tu mintea ta / Şi inima, sărmana] / Când geana-ncepe a lăcrima / Se-nseninează geana. // Degeaba crezi c-o sta în vânt / Noroc şi idealuri / Când valuri aflã un mormânt / Urmează alte valuri”. Strofele cele mai expresive în sens ideatic din această avalanşă de argumente sunt (evident, mai ales din unghiul reconsiderării lor semantice alături de textul antum): „Din chaos toate-au apărut / Şi se întorc în chaos, / Cum din repaos s-au născut / Ea tinde la repaos // *O lege-n veci va stăpâni* / *Şi lumea şi atomul* / Când omul prinde-a-mbătrâni / Se-ntinereşte omul”. Nesfârşita curgere ciclică a naturii, inclusiv a celei umane, pe care „micul eu” n-o înțelege („Tu îți atârni de micul eu / Speranță şi durere / Te legi cu mii păreri de rău / De omul care piere”) este *tristă* numai din perspectiva celui care-ar concepe un final al *basmului stingerii* ori al *soarelui*: „Şi când vezi soarele-asfințit / Că intră roşu-n apă / Pe altă lume-a răsărit / Şi ziua o să-nceapă // Degeaba trist te uiți la el / Şi îl asemeni spumii / Va lumina tot într-un fel / O altă parte-a lumii”. În *Dicționarul Luceafărului eminescian*, ediția citată, la p. 158 apare definiția: „*Micul eu* = individualitatea umană (egocentrică), a cărei conştiință este redusă la limita unei vieți şi care nu înțelege legea universală a veşnicei renaşteri”.

[6] Absolutul nu-l înțeleg aici ca un atribut rezervat exclusiv Luceafărului, ca natură superioară, respectiv definind unicitatea şi neasemuitul geniului. Percep lipsa de absolut ca pe o apăsare a reluării, a conştiinței faptului că şirul uman nu are sfârşit, în sensul filosofic pe care Eminescu şi l-a însuşit din concepția vechilor upanişade, din filosofia şi mentalitatea indică în general.

trist al stingerii / Părere-i şi poveste” sau „Tot ce a fost şi ce va fi / E astăzi împreună”, apoi şi mai limpede: „Că tot ce-n lume va mai fi / *Tot ce a fost, şi este* / Iar visul *trecerii pe veci* / *Părere-i* şi poveste” cu varianta încă mai dezambiguizatoare: „Dar vis e tot şi vis suntem / Căci ce e pururi faţă / E moartea din care vedem / C-a răsărit viaţă. // Şi *adevărul* vei spori / Şi tu de-i recunoaşte / Că toţi se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte. // Că mii de oameni, neam de neam / Că soarele şi luna / Se nasc şi mor în unu Brahm / În care toate-s una”. Este aici şi expresia esenţializată şi obstinat reluată în variante, dar şi păstrată în textul definitiv pentru valoarea ei de generalitate („Că toţi se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte”), dintre sute de versuri cu aceeaşi temă la care poetul a renunţat (pe lângă multe altele, de remarcat „Şi dacă stelele-ar pieri / S-ar naşte iarăşi stele”, distih înscris în acelaşi paralelism textual cu soarele şi oamenii), dar şi implicarea comună a destinului circular al oamenilor şi al astrelor, pusă expresiv în versiunea genuină sub forţa renăscătoare a morţii („moartea-i muma vieţii” este reperul semantic prin care interpretam coordonatele semantice ale poemului în cartea mea *„Lumile” Luceafărului*[7]), dar mai criptică în textul publicat („*Un soare de s-ar stinge-n cer* / *S-aprinde iarăşi soare* şi *Dar piară oamenii cu toţi* / *S-ar naşte iarăşi oameni* apoi *Căci toţi se nasc spre a muri* / *Şi mor spre a se naşte*”).

Versurile citate mai înainte sunt aşa-numitele relicte ale discursului demiurgic din prima formă a poemului, identice ori foarte asemănătoare cu versurile rămase în versiunea definitivă a poemului *Luceafărul.* Pentru expresivitatea primei forme (versiunea A), cuprinzând natura acestei nemuriri ciclice şi neputinţa omenească de a o înţelege, se cuvine să mai citez aici câteva distihuri elocvente: „Zadarnic leacuri la păreri / Cătau cugetătorii / Şi sorii toţi perind pe cer / Din nou s-ar naşte zorii [...]. Şi dacă stele-ar peri / Ar izvorî iar stele”. Şirul nesfârşit în care se înscriu şi astrele, şi oamenii

[7] Vezi capitolul *„Moartea-i muma vieţii” – un reper semantic textual* din *„Lumile” Luceafărului*, p. 227-237.

obligă conştiinţa trăitorului (aici rămâne de rezolvat problema dacă printre oameni nu există totuşi şi cazuri de excepţie) la o încercare de a-l depăşi, de a ieşi din anonimatul şirului, din unitatea ineluctabilă a Universului, în sensul dorinţei unei opriri absolute, simţită ca o eliberare: „Din chaos toate au apărut / Şi se întorc în chaos, / Cum din repaos s-au născut / Ea [natura] tinde la repaus”.

Tendinţa naturii de a se odihni, scăpând din lumea *sărmană* a preaplinului[8], din neschimbata substanţă a vieţii, obositoare prin neîntreruptă reluare, este înţelesul profund al tristeţii manifeste în „lumea ta sărmana”, aşa cum a simţit-o Eminescu, respectiv înţelesul dat de poet atributului *trist* („Tot ce a fost, tot ce va fi / De-a pururi faţă este / *Şi basmul trist al stingerii / Părere-i şi poveste*”). Întoarcerea în haosul primordial va fi năzuinţa supremă a Luceafărului (fiind şi el natură, ca şi Soarele; interesant este faptul că destinul circular al Soarelui ocupă şase versuri în textul definitiv al poemului, poate fiindcă astrul luminii este aparent singular, dar cu o eternitate ce trece prin moarte), care însă o confundă cu liniştea împăcată din *ora de iubire*. Mai trebuie să observ că perpetuitatea naturii (*toţi se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte)* era arborescent descrisă în versiunea A, cum am arătat mai înainte şi cu destule alte ocazii. Dar în versiunea următoare a manuscriselor (numită versiunea B de Perpessicius), tema „fiinţei ce nu moare” (ca şi aceea a „micului eu”) nu mai apare. În schimb, insistenţa poetului se îndreaptă spre descrierea *nefiinţei*, ulterior dispărută ca expresie concret-textuală, fiind înlocuită în forma publicată antum de descrierea pasajului nefiinţei ca un gol şi *un adânc asemenea uitării celei oarbe.*

[8] „Zadarnic cauţi a scăpa / Din *lumea ta sărmana* / Când geana-ncepe a lăcrima / Se-nseninează geana”. Nu pot să nu observ în caracterizarea lumii drept *sărmană* asemănarea cu o descriere a Samsarei din budism, care „este spiritul necăjit şi întunecat de nenumăratele construcţii mentale… şi întinat de ataşamente şi de celelalte patimi”. În opoziţie, „minunata Nirvana este luminoasă şi liberă de orice construcţie mentală, eliberată de întinarea ataşamentului şi a celorlalte patimi”, *apud* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1995, p. 341.

Incitantă şi aparent nejustificată în ordinea raţiunii modern europene este înlocuirea *naturii* din variantele versiunii genuine cu acel *noi* pronunţat de aşa-zisul demiurg, prin care Creatorul şi-l asociază pe Hyperion în forma finală a poemului din distihul: *Natura n-are timp şi loc / Şi nu cunoaşte moarte.* Şi mai interesant este că forma cu *natura* a fost mult mai exersată, evident în prima versiune: „Natura n-are ieri şi azi / *Şi lumea n-are goluri*” ori „Natura n-are mâni şi azi / Ea n-are plin şi goluri”. În aceeaşi versiune şi în acelaşi context ideatic, sensul poetic al *naturii* este şi mai explicit: „Şi orice menire e-n zadar / Natura altfel leagă / În orice ghindă de stejar / E o pădure-ntreagă”. Înţelesul pe care poetul îl dă aici naturii se lămureşte în acelaşi context genuin de creaţie prin afirmarea directă a numelui Brahma din mitologia vedică, zeu creator, reprezentând absolutul şi esenţa lumii (citez numai un exemplu din cele cinci asemănătoare): „Că mii de oameni, neam de nea, / Cu soarele cu luna / Se nasc şi mor în sfântul Brahm, / În care toate-s una”. Unitatea şi veşnicia naturii, adică eternitatea ciclică, primeşte apoi explicit prerogativele principiului creator, anume atemporalitatea, aspaţialitatea şi noncauzalitatea[9]: „Oricât te-ai plânge de cu foc / Ş-ai blestema pe soarte / *Dar Brahma n-are timp şi loc / Şi nu cunoaşte moarte*”. Identitatea dintre natură şi principiul creator suprem, respectiv între Creator (increat) şi creaţia sa este mai apoi disjunsă în versiunea finală, *noi* fiind restrictiv şi în opoziţie cu ei (oamenii). Această transformare este însă determinată de zborul invers, spre origini, o coborâre în sinele profund, zbor al unei entităţi create (cu timp circular) şi care atinge al *nefiinţei adăpost.* Aşadar, Luceafărul ajuns în totală indeterminare câştigă haosul în care aspira să se întoarcă, dar repaosul dorit sub învelişul orei de iubire, înţeles ca interval al vieţii şi al morţii, nu-i mai este accesibil în această nouă entitate profundă, numită de Atotcreatorul Hyperion.

Perpetuitatea ciclică şi veşnică a creaţiei naturale (cosmice şi umane[10]), exprimată poetic în variantele *Luceafărului*

---

[9] Vezi *Dicţionarul Luceafărului eminescian*, p. 64.

[10] Diferenţa dintre existenţă şi nonexistenţă, în sensul marcat al destinului uman, a fost mereu prezentă în mintea lui Eminescu. Înţelesul dat

prin acele *toate-nvelitori Ființei ce nu moare* este opusă atemporalității increatului divin, localizat în spațiul inform al *neființei*, atins în zborul regresiv spre origini, ca o veşnicie care nu mai trece prin moartea-renaştere, deci iese (se eliberează) din lumea lui *sărmană*. Definițiile *neființei* din versiunile abandonate în manuscrise (de fapt, *neființa* care apare în versiunea B este apoi reluată textual şi în versiunea C) sunt elocvente pentru diferențele semantice față de veşnicia creației, în sensul că existența este prea plină de timp şi devenire, pe când nonexistența este opusul acestora: „Unde nu-s margini nici mijloc / Căci nu le poți cunoaşte / Şi unde vremea n-are loc / Şi nu se poate naşte // Al neființei adăpost / Şi al *uitării oarbe* / Ce soarbe toate câte a fost / Şi tot ce este soarbe" sau „E-al *neființei adăpost / Unde uitarea soarbe* / Tot ce va fi şi tot ce-a fost / Sub genele ei oarbe". O altă variantă, tot din versiunea a treia (C), ca şi ultima citată, este mai laconică, dar mai sugestivă: „E neființ[a], ce din ea / Puterea ei și-o soarbe / E muma morții, […] / Şi sor *uitării oarbe*". Se impune să alătur aceste variante definiției neantului originar din textul definitiv: „Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaşte, / Şi vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naşte // Nu e nimic şi totuşi e / O sete care-l soarbe, / E un adânc asemene / *Uitării celei oarbe*". Păstrarea lexemului *uitare*, de fapt a sintagmei poetice *uitare oarbă* din variante, întărită apoi de *setea* magnifică şi din nou de verbul *a sorbi* (alăturat *uitării* în variantă) demonstrează statornicia imaginației eminesciene în privința neființei[11].

---

ființei ce nu moare nu se referă la divinitate, ci la natura umană (conform conceperii substanței create din brahmanism şi indianism în general): „Omul are-n el numai şir, ființa altor oameni viitori şi trecuți"; un alt citat din manuscrisele eminesciene (2255, 187r.), adesea folosit, vorbeşte clar despre această deosebire esențială: „Moartea este numai un vis al migrațiunii noastre. De aceea numai a nu fi fost niciodată este singura formă a ne-existenței, cine există există şi va exista întotdeauna…; posibilitatea – neavând în eternitate timpul nici un înțeles – este existența chiar".

[11] Nirvana în sanscrită are sensul de *supremă liniştire*, *apud* şi Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1995, p. 341. Nirvana are, în contextul milenarelor religii indice, un înțeles pozitiv, opus numai obositoarei şi nesfârşitei samsara.

De fapt, Eminescu exprimă poetic dorința de tip oriental de a fi dezlegat de veşnicia samsarei, a veşnicei renaşteri, de a se elibera de preaplinul vieții şi al morții, este dorința de eliberare în Nirvana, o aprigă sete de reintegrare în repaosul originar, de accedere la „liniştea uitării”. Profunzimea intuițiilor eroinei (numită o singură dată în text Cătălina) din momentul confesiunii ei treze se verifică, cum spuneam şi alteori[12], în acest moment de mare introspecție sufletească, încât sintagma poetică *liniştea uitării* este poate conținutul semantic cel mai adecvat pentru a traduce năzuința Luceafărului exprimată de el în setea de *repaos*, conjugată cu *ora de iubire*. Oricum, *uitarea*, fie că este desăvârşită *(oarbă*), fie că este percepută dinafară ca o pierdere de sine în reverie (*liniştea uitării*), este starea sinonimică cea mai transparentă semantic şi poetic din imaginea pe care eroul poemului şi-o face despre virtuțile doritei iubiri, cuprinsă în conturul setei de repaos.

Elementele care nu se mai regăsesc în forma finală a poemului sunt configurate în caracterizarea neființei ce-şi soarbe *puterea* din ea însăşi şi este *muma* morții, atribute care se vor transfera, într-un fel părelnic, asupra Părintelui ceresc: *Căci tu izvor eşti de vieți / Şi dătător de moarte. Neființa* ca soră a uitării oarbe, cu atributele ei constante (din acelaşi areal de variante dominate de uitarea oarbă) de până la această variantă, este acum înzestrată şi cu atributul suprem al *puterii* interioare, care-i conferă calitatea de mumă a morții, dar nu o mamă care să mai nască vieți şi moarte. Deosebit de expresivă devine imaginea *uitării oarbe* în sfârşitul progresivului zbor spre origini, în sensul că uitarea este de fapt *setea de repaos*, sentiment şi stare atât de dorite de Luceafăr, fiindcă haosul ori repaosul închipuit în momentul marii sale rugi se confundă cu chipul de *zi, oră, clipă* de iubire. În *Dicționarul Luceafărului eminescian*, *uitarea oarbă* ori *rece* este definită tocmai prin „neant, neființă, liniştea eternă în care nu a început desfăşurarea timpului

---

[12] Vezi multe argumente ale profilului Cătălinei în *„Lumile” Luceafărului*, capitolele IX, X, XI.

ciclic"[13], textul poetic integral atestând treisprezece contexte poetice, dintre care am citat câteva anterior şi alături de care se mai impune să adaug un tip de construcţie poetică dintr-o versiune apropiată de textul definitiv, a zborului spre adâncul din sine al Luceafărului: „Cum mii de ani nu se-nţeleg / Prinşi de *uitarea oarbă* / Nimic e universu-ntreg". Semnificative şi încă o dată relevante sunt şi cele patru variante în care Luceafărul îşi exprimă dorinţa de repaos prin chiar *înecul în uitare oarbă* sau, elocvent pentru sensul acelui *rece* din finalul poemului, în *uitare rece*[14].

Cel care rosteşte în forma finală a poemului cuvântul *noi* se autodefineşte, în variantele versiunilor B şi C, prin folosirea lexemului caracterizant *putere*, semantem o singură dată asociat cu nefiinţa, în contextul variantei mai izolate din C, în care nefiinţa îşi soarbe din ea însăşi puterea. Cel implorat prin *Doamne* de Luceafăr vorbeşte însă constant (în şase variante) de *puterea mea*, atestând că este o persoană, chiar dacă aceasta este trinitatea, aşa cum o concepe creştinismul: „Tu din eternul meu întreg / Rămâi a treia parte / Cum vrei puterea mea s-o neg, / Cum pot să-ţi dărui moarte?".

Confruntarea descrierii semantice a condiţiei excepţionale a celor cuprinşi în *noi* (lexem apărut în variante în versiunea C şi păstrat şi în distihul identic din texul definitiv spre sfârşitul aşa-zisului discurs demiurgic „*Noi* nu avem nici timp, nici loc */ Şi nu cunoaştem moarte*") cu cele două strofe care definesc nimicul, *adăpostul* nefiinţei (citate mai sus), evidenţiază aceeaşi lipsă totală a coordonatelor spaţio-temporale, doar necunoaşterea morţii este un element suplimentar, nuanţând condiţia de increat şi nu pe cea de mamă a morţii, cum era percepută, la un moment dat, nefiinţa. Aceasta pentru că, în forma definitivă a poemului, *nefiinţa* şi divinitatea atotputernică se disting foarte bine semantic şi nu

---

[13] *Dicţionarul Luceafărului eminescian*, p. 252-253.

[14] *Cum mii de ani ca un nimic / Pier în uitarea oarbă* din prima categorie amintită, iar apoi din cea de a doua: *Şi dup-aceea pot să trec / Ca frunza care trece / În întunerec să mă-nec / Şi în uitare rece* sau *Mă ia uitarea oarbă / În întunerec să mă-nec / Nimicul să mă soarbă.*

există nici o identitate de imagine[15] între ele. Pe de altă parte, *fiinţa ce nu moare* nu-i include deloc pe cei doi care sunt congeneri şi care-l fac pe Părintele ceresc să spună *noi*, deci fiinţa ce nu moare nu se poate referi la divinitate. Fiinţa ce nu moare este sinonimă cu natura, cu toţi, cu Unul Brahm, iar din descrierea acestei unitare naturi au rămas, în textul definitiv, numai relictele cunoscute ca obscurităţi: *Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăşi soare* şi *Dar piară oamenii cu toţi / S-ar naşte iarăşi oameni*, apoi *Căci toţi se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte.*

În *adăpostul* nefiinţei este găsit cel care rosteşte primul său cuvânt de răspuns, un vocativ al noului nume al eroului: *Hyperion*, rostit ca un botez, ca o avertizare pentru cel care l-a implorat sub înfăţişarea de Luceafăr, adresându-i-se cu apelativele *părinte* şi *Doamne* (*Porni luceafărul...* la începutul zborului, iar în faţa Domnului aude prima dată cuvintele *Hyperion, ce din genuni...*). Noua lui identitate textuală, numită Hyperion, este apoi descrisă în alţi termeni textuali semnificativi, dar începutul trecerii eroului din lumea *fiinţei ce nu moare* spre lumea *nefiinţei* este chiar numele Hyperion[16]. Trecerea dintr-o lume semantică în alta este marcată, pentru eroul titular al poemului, prin chiar noul său nume, revelat prin anularea timpului trecut, prezent şi viitor în lumea semantică a *nefiinţei*, aceasta din urmă devenind un fel de corelativ al increatului ca divinitate[17], în sensul că Atotputernicul îşi are adăpostul în nefiinţă, în uitarea oarbă din adâncul sinelui, acolo unde nimic din ceea ce a fost creat (timp, loc, ochi, cunoaştere) nu a început să existe.

„Al *nefiinţei* adăpost / Şi al uitării oarbe / Ce soarbe toate câte au fost / Şi tot ce este soarbe”, pe de o parte, iar pe de altă parte: „Au nu sunt *toate-nvelitori* / *Fiinţei ce nu moare?* Tot ce a fost, tot ce va fi / De-a pururi faţă este / Iar basmul trist al stingerii / Părere-i şi poveste”. Sinonimia

---

[15] Vezi mai jos, nota 16.

[16] Despre statutul textual al numelor proprii, vezi capitolul II din *„Lumile” Luceafărului*, p. 69-100.

[17] Vezi argumente multiple în această privinţă în capitolul V din *„Lumile” Luceafărului*, p. 179-183.

dintre „ființa ce nu moare” și „neființă”[18] observată de Ioana Em. Petrescu este, de fapt, o antinomie de fond, în *neființă* timpul ciclic nefiind cuprins. Curgerea și evoluția circulară viață – moarte – renaștere incumbă un preaplin, o reluare nesfârșită, cu toată aparența ei de „toate vechi și nouă toate”; pe când în neființă, ca să fie neființă (ori neant originar, spre care zborul regresiv al Luceafărului se adâncește în căutarea identității sale), sunt *resorbite* vremurile trecute și prezente, fiind considerate acestea dinspre zborul Luceafărului spre indistincția timpului, definit de Părintele ceresc *nici timp*, implicând nici loc, nici *cunoaștere a morții*.

În cartea *Lumile Luceafărului* și în studiile ulterioare, am arătat cum apartenența eroilor poemului la cele două condiții ontice opuse se restructurează în funcție de apartenența la cele două eternități și conturează două lumi semantice diferite de antinomia cer-pământ, respectiv lumea semantică a naturii create (în care *moartea-i muma vieții*), care este lumea posibilă a Luceafărului și a celor doi pământeni, pe de o parte, și, pe de altă parte, lumea increată (divină) a Părintelui (a Domnului) și a lui Hyperion (în care nu se cunoaște moartea, nici viața). În convenția textului, personajul numit Luceafărul este explicit o stea (*strălucе, s-aprinde*, în afara viselor fetei, în care hierofaniile sale antrenează alt fel de proiecții), pe când Hyperion *rămâne* oriunde, este static (*se-ntoarce la locul lui*, *vede de sus*, verbele semnalizează faptul că îi ia locul Luceafărului).

În versiunile ulterioare, neființa nu mai apare textual, strădania poetului se concentrează (mai ales) în versiunea D spre descrierea naturii lui Hyperion, esențial deosebit de natura unui astru, care ar putea *apune*, deci implicit, conform

[18] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Minerva, București, 1978, p. 190: „În variantele *Luceafărului*, neființa și «ființa ce nu moare» apar, *în același context*, cu valoare sinonimică”. De aici exegeta extrage o judecată și mai generală: „Imaginea… divinității ca neființă coexistă în ultima etapă a creației eminesciene cu imaginea aparent contrarie a divinului identificat cu *ființa ce nu moare*”. Și, mai departe: „Sinonimia *neființă – ființă eternă* este, în ultimă instanță, similară identității hegeliene între Neant și Absolut” (p. 191).

legii naturii, să şi răsară iarăşi: „Tu nu poți fi închipuit / Din lacrimi şi din tină / Făr' de-asfințire răsărit / Lumină din lumină”, cu varianta „Cum ai putea să fii supus / Să porți a vieții vină, / Făr' de apus ai răsărit / Lumină din lumină”. Încă mai explicit: „Căci tu Hyperion rămâi / Şi *nu mai poți apune*...”. În doctrina filosofic-poetică a lui Eminescu se contaminează evident sursele indice cu sursele de sorginte creştină[19], dar, din unghiul de vedere al demersului meu actual, important mi se pare să subliniez transformarea astrului în Hyperion, poetul păstrând semantic legătura dintre cele două fețe ale eroului. Ea se vădeşte în unicitatea lui Hyperion care rămâne identic cu sine *oriunde ar apune*, neputând *să apună* şi *să răsară* în ciclicitatea renaşterilor, cum a fost astrul numit Luceafăr. Argumente semantice referitoare la natura lui Hyperion[20] se găsesc destule în variante, acum trebuie să insist asupra verbului *a apune* şi (din nou) asupra numelui Hyperion. Cum am sugerat mai înainte, Hyperion este *făr' de-asfințire răsărit*, *lumină din lumină*, ceea ce îl plasează evident în zona primei creații, aşa cum reiese de fapt şi din alte variante: *Hyperion, izvor de vremi / Şi-ntregitor de spațiu* sau *Hyperion... Din chiar puterea mea dentâi / Sorbind înțelepciune*, *Hyperion... / Cine nu are moartea-n el / Acela nu mai moare.* În cele din urmă: *Căci tu Hyperion rămâi / Cum ochiul meu n-apune.*

În ceea ce priveşte numele Hyperion, etimologia lui este elocventă pentru numele ascuns[21] prin care-l percepe divinitatea (Părintele său ceresc), fiind uneori invocată pentru a-i releva personajului esența de natură increată, precum am făcut şi eu, pe urmele lui Constantin Noica, în cartea mea şi în dicționarul citat. Hyperion a însemnat la origine „cel ce merge pe deasupra” (< gr. *hyper*, „pe deasupra” + *ion*, participiul verbului *eimi*, „a merge”). Însă destul de des, etimologia numelui Hyperion este exploatată prin combina-

---

[19] Vezi capitolul *„Lumină din lumină” în variantele Luceafărului.*

[20] Vezi capitolul *Despre natura lui Hyperion, semnificația retragerii sale şi despre iubire* în *„Lumile” Luceafărului*, p. 196-226.

[21] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963.

rea dintre acelaşi *hyper* < gr. *hyper*, „peste, dincolo” cu *aiôn*, „vremea, temporalitatea individualităţii umane”[22] pentru a-i reliefa conţinutul ce desemnează esenţa naturii sale, aflându-se deasupra timpului, înafara lui. O atare opţiune s-ar armoniza şi cu numele *Eon* (care desemnează timpul sau, după Lucian Blaga, o fiinţă intermediară între Creator şi creaturi) din basmul versificat *Fata-n grădina de aur*, nume dat zmeului de Adonai în momentul când îndrăgostitul zmeu cere să-i schimbe soarta. Etimologia numelui Hyperion reflectă, în toate cazurile, consubstanţialitatea cu indeterminarea şi noncauzalitatea divină.

Ipostaza textuală numită *Hyperion* este definită în răspunsul aşa-numitului Demiurg la marea cerere a Luceafărului (în versiunea definitivă şi în variante),ca *lumină din lumină*, *adevăr din sânul meu*, *puterea mea*, *cuvântul meu dintâi*, *a treia parte din eterul meu întreg*. Dar cel mai important mi se pare că această identificare se configurează semantic în text şi printr-un *contrast al lui Hyperion cu condiţia astralului* (ca natură creată); Luceafăr sau Soare; Hyperion este neschimbător, static, în antinomie puternic expresivă (deşi mai încifrată, nu foarte evidentă) cu devenirea ciclică: *Iar tu* Hyperion rămâi / *Oriunde ai apune* faţă de *Un soare de s-ar stinge-n cer* / *S-aprinde iarăşi soare* (în variante *Şi dacă stele-ar pieri* / *S-ar naşte iarăşi stele*). Ambele forme de definire semantică conturează, alături de distihul în care Hyperion este asimilat prin *noi* cu statutul Creatorului, natura diferită a lui Hyperion faţă de Luceafăr: „Noi nu avem nici timp, nici loc / Şi nu cunoaştem moarte”.

Într-un alt areal de idei, dar nu independent de „lumile” semantice posibile, se cuvine să revin asupra dedublării celor doi pământeni, Cătălina şi Cătălin. În diegeza poemului, eroul cu două nume trece dintr-o „lume” semantică în alta (Luceafărul devine Hyperion) şi este asimilabil din perspectiva evoluţiei cu cei doi eroi reprezentând umanitatea, care,

---

[22] Vezi această interpretare a numelui se întâlneşte în Aurelia Rusu, *op. cit.*, p. 43: „*aiôn*, care la vechii greci denumea timpul vieţii personale, temporalitatea individualităţii umane”.

la rândul lor, evoluează pe parcursul „basmului”. Pe de altă parte, la polul opus este imobilul *Domn* ceresc, închis în propriu-i discurs, semnificativ fiind faptul textual că numai numele Hyperion este reluat apoi în text din tot ce-i revelează *părintele* celui ajuns în *adâncul asemenea uitării celei oarbe*. Exponențiala fată, unică, neasemuită devine Cătălina[23], apoi își pierde numele redevenind *ea*, misterioasă și de neînțeles precum *farmecul sfânt* al nopților, fiind duplicitară numai din perspectiva filistinului din noi, cum a zis Constantin Noica[24], în interpretarea căruia eroina este senină și statornică, în visul ei de ideal, pe tot parcursul poemului (Noica îl ostracizează însă pe partenerul ei Cătălin în noroiul prozaismului, cu care acesta își începuse cucerirea, neobservând tristanesca sa rugă din final[25] și nici aspirația, deloc efemeră, de a-și extinde ardoarea iubirii într-un omenesc nesfârșit: *Să ne privim nesățios / Și dulce toată viața*).

Eroina poemului este un personaj complex, departe de puținătatea spirituală și morală cu care era acreditată în clasicele interpretări, inclusiv moderne (Svetlana Paleologu-Matta la un pol, Noica la celălalt), fiind, în opinia mea, „luceferită” (meditativă, visătoare: *privea în zare…*, stătea *pe gânduri totdeauna* etc.). Încă de la începutul poemului ea se dovedește mai profundă în secvențele de trezie (în confesiunea eroinei se găsesc și *mise en abyme*-ul textului antum: *Dar se înalță tot mai sus / Ca să nu-l pot ajunge*, precum și sintagmele atât de tulburător eminesciene *dor de moarte* și *farmec sfânt*), mai adânc implicată în *visul de luceferi* decât în ipostaza inflexibilă din vise. Integralitatea dorului (*și inima și sufletul*) reface traseul ei evolutiv (bifurcat opozitiv

---

[23] Vezi, pe larg, această evoluție a eroinei în capitolele IX, X, XI din *„Lumile” Luceafărului*.

[24] Constantin Noica, *„Luceafărul” și modelul ființei*, în *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Cartea Românească, București, 1978.

[25] Valorificarea axiologică pozitivă a personajului Cătălin este mai puțin obișnuită, absolutizarea acestuia în personaj principal al poemului aparține lui Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, Editura Eminescu, București, 1978. Față de aceste două poziții radicale întru reinvestirea cu înalte calități a pământenilor, analiza semantică promovată de mine este mult mai nuanțată, vezi capitolele IX, X, XI, XII din *„Lumile” Luceafărului.*

între vis şi trezie), fiindcă, în final, bucuria din inimă nu-i mai este împlinitoare; o vrea desăvârşită, consfinţită prin binecuvântarea ca ideal, ca *noroc* luminat din înalt. Tot aşa, în ultima sa apariţie în text, cel numit la început Cătălin îşi doreşte veşnicirea cuceririi sale: „Şi deasupra mea rămâi / Durerea mea de-o curmă / Căci eşti iubirea mea dintâi / Şi visul meu din urmă”. Nicidecum precar ori insignifiant, pământeanul ce era doar *viclean copil de casă* este transfigurat, împătimit în clipa cuceririi, mistuit de *durere* şi de *farmecul luminii reci* (aşadar „luceferit”).

Aşa-numita retragere hyperionică, cu expresia explicativă din strofa finală a poemului, trebuie corelată semantic cu strofele anterioare şi mai ales cu dezambiguizarea acelui EL din răspunsul neverbalizat la ultima invocare a eroinei: „El tremură ca alte dăţi / În codri şi pe dealuri, / Călăuzind singurătăţi / De mişcătoare valuri, // Dar nu mai cade ca-n trecut / În mări din tot înaltul”. „Tremurul” este semnul ipostazei Luceafăr, dar în text naratorul îl numise limpede Hyperion (*Hyperion vedea de sus* / *Uimirea-n a lor faţă*); faptul că *nu cade* semnalizează însă că invocaţia din starea de graţie a eroinei (*îmbătată de amor*) nu are forţa visului (*adânc în vis, în somn*). În secvenţa finală a poemului apar prima dată cele două nume ale eroului principal: Hyperion şi Luceafărul. Numai că argumentele semantic-textuale dinainte de final şi din secvenţa ultimă dovedesc că ipostaza hyperionică le rămâne total străină celor doi pământeni, pe tot parcursul poemului ei se referă la eroul titular cu numele Luceafăr (uşor demonetizat în *visul de luceferi* din limbajul lui Cătălin, cel din prima sa apariţie în text). Aşadar, de la început până la sfârşit *ea vede* luceafărul (*Îl vede azi, îl vede mâni* […] *Ridică ochii. Vede* / *Luceafărul*). Acest fapt textual are consecinţe importante în semantica de profunzime a poemului, fiindcă eroina, singurul personaj, pentru unii exegeţi ai acestui text[26], care are o statornică privire spre înalt, din-

---

[26] Vezi, de exemplu, G. Munteanu, *Eminescu şi eminescianismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987 şi P.M. Gorcea, *Steaua din oglinda visului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

colo de contingent şi care visează noaptea luceferi, nu poate fi precară în înţelegerea celor spirituale şi nici nu poate fi un exemplar feminin cu puţinătate sufletească.

Dacă din secvenţa finală a poemului ar lipsi tulburătoarea cantilenă a celui ce-a fost Cătălin, precum şi ultima invocaţie a celei care *vede luceafărul* din nou, fiind acum în braţele cuceritorului, alegaţia din ultima strofă ar fi, pe drept cuvânt, considerată vindicativă şi amară. Dar o lectură semantică nu poate fi nicidecum înfeudată unei atitudini filistine, pe de o parte, fiindcă o astfel de interpretare trece cu vederea elemente textuale esenţiale (de pildă, faptul determinant că Luceafărul s-a întâlnit cu ea numai în visele ei). Pe de altă parte, *eu ori altul* este un relict din variante, fiind expresia similară a indiferenţei legii universale a naturii faţă de unicitatea eului, faţă de simţirea ori aspiraţia absolută, supuse toate trecerii şi degradării: „Tu caţi să-ndupleci cu dureri / Pe marele, pe-naltul / Ce-i pasă Celuia din cer / De-i plânge *tu ori altul*". În acelaşi timp, dezamăgirea presupusă în *ce-ţi pasă ţie*, *chip de lut* nu se poate referi nicidecum la vreo trădare, fiindcă cercul strâmt al norocului este o afirmaţie îndurerată privind parţialitatea norocului, a iubirii dorite şi de Luceafăr. În sfârşit, retragerea hyperionică este o întoarcere în singurătatea funciară a celui care *nu poate fi fericit*, nefericirea ontologică a geniului despre care vorbea Eminescu în celebra notă asupra înţelesului alegoric pe care l-a dat poveştii Luceafărului[27].

Totuşi, ceea ce Hyperion vede de sus, dincolo de uimire, este neîmplinirea din împlinire, faptul că iubirea nu aduce repaos, nu este împlinire durabilă, ci induce o absolută stare de nelinişte, de nesiguranţă (în cazul cuceritorului, în clipa împlinirii imploră: *Revarsă linişte de veci* / *Pe noaptea mea de patimi*), o dorinţă de idealizare (*luminare*) a finitudinii norocului, de permanentizare a unicităţii în iubire (cazul eroinei care vrea binecuvântarea de sus a norocului). Cel care confunda ora de iubire cu repaosul – în postura sa textuală numit Luceafărul, aşadar fiind natură creată (în veşnică

[27] Vezi comentariul asupra sensului alegoric în Constantin Noica, *op. cit.*

moarte-renaştere) şi nefiind, precum „micul eu", în afara adevărului, ci întocmai conştient de adevărul *Că toţi se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte*, ca şi de faptul că *Din chaos toate-au apărut / Şi se întorc în chaos, / Cum din repaos s-au născut/ Ea* [natura] tinde *la repaus* – este acum Hyperion, entitate textuală care şi-a descoperit, prin zborul spre profunzimile sinelui, detaşarea şi repaosul visat. În forma finală a poemului, reflexul conştient de a se simţi, în *lumea* sa (*în suflet* spune o variantă extrem semnificativă), *nemuritor şi rece* este o alternanţă justificativă pentru înţelesul dat de el *orei de iubire* (*Mi-e sete de repaos*), acceptând, dacă citim semantica de adâncime a textului, că iubirea în general nu oferă „liniştea uitării" şi nici repaos.

Bibliografie

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1995.

Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj, 1990.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Eminescu*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963.

Marian, Rodica, *Mihai Eminescu,* Luceafărul. *Text poetic integral*, Editura Remus, Cluj-Napoca, 1999.

Marian, Rodica; Şerban, Felicia, *Dicţionarul Luceafărului eminescian*, ediţia a II-a, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2007.

Mihăilescu, Dan C., *Perspective eminesciene*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.

Noica, Constantin, *„Luceafărul" şi modelul fiinţei*, în *Sentimentul românesc al fiinţei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

Paleologu-Matta, Svetlana, *Eminescu şi abisul ontologic*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994.

Popa, George, *Luceafărul. Treptele spiritului hyperionic*, Editura Arhip Art, Sibiu, 2010.

Rusu, Aurelia, *Eminescu. Ipoteza atomilor*, Casa Cărţii de ştiinţă, Cluj-Napoca, 2013.

Abstract

When one reads the full text of *Luceafărul*, he comes to the conclusion that the poem contrasts *two eternities* of crucially different natures (the eternity of the non-created *vs* the eternity of the created world) rather than (as much literary criticism on the poem would have it) present the antinomy between sky and earth, the eternal and the ephemeral. The fact that Luceafărul belongs to the semantic world of the eternity of the created world – cyclical and endless in time – clarifies the main reason why the star longs for rest. The present study compares and contrasts the variants of the poem to the text of the printed anthumous version, argues for a difference between the protagonist's two hypostases (Luceafărul and Hyperion) and defends the conclusion that Hyperion's so-called withdrawal is in fact his disappointment when confronted with the anxiety generated by the apparent fulfillment of the two humans embracing each other.

Studii culturale

Mitul cultural „Eminescu – poet național” în noul context geopolitic al României

Lucia CIFOR
(luc10for@gmail.com)

Astăzi, mai mult decât altădată, putem constata un interes scăzut față de literatură. E un fapt ştiut că nu mai trăim într-o lume *literaturocentrică*. Poate că, de fapt, nici nu am trăit vreodată într-o asemenea lume. În afara cunoscutelor societăți închise din țările aflate (temporar) sub dictatură, în care literatura a fost (ori mai este) utilizată ca mijloc de manipulare şi/sau pîrghie de luptă, doar în secolul al XIX-lea, secolul constituirii literaturilor şi a limbilor naționale, arta cuvântului s-a bucurat de un mare prestigiu în viața cetății. Fără a fi cel mai important factor, situația literaturii din Europa secolului al XIX-lea şi-a avut contribuția ei în impunerea, aproape imediat, a operei create de Eminescu, deşi nu fără unele convulsii (vezi reacția unor intelectuali ardeleni cu deosebire, considerați pe atunci, dar şi mai tîrziu a fi „detractorii” poetului).

Importanța literaturii în Europa secolului al XIX-lea se explică prin privilegierea limbii în edificarea culturii unei națiuni, pornind de la unele idei centrale ale filosofiei romantice germane (Hamann, Herder, Humboldt[1]). Sub influența acestei filosofii (reprezentînd, prin Herder şi Humboldt, una dintre cele mai consistente dezvoltări a filosofiei limbajului

---

[1] L. Cifor, *Mihai Eminescu prin câteva cuvinte-cheie*, Editura Fides, Iaşi, 2000, p. 39.

din secolul al XIX-lea), literatura romantică europeană a făcut din *limbă* un veritabil *mit național*. Mitizarea limbii naționale a devenit un fenomen comun tuturor țărilor europene în reputatul „secol al națiunilor”, cum a fost considerat secolul al XIX-lea. Pe cale de consecință, s-a produs, concomitent cu mitizarea limbii, şi „mitizarea” poeților recunoscuți ca poeți naționali. După cum s-a mai spus, pornind de la argumente sensibil diferite[2], mitizarea lui Eminescu ca poet național a survenit încă din timpul vieții sale, fiind o urmare firească a *cultului limbii naționale*, cult promovat şi de poet şi nu doar în spațiul operei literare[3]. Pe de altă parte, e ştiut faptul că *prin* şi *cu* scrisul eminescian s-au fixat fundamentele limbii şi ale literaturii române moderne, cu un rol crucial în fixarea fizionomiei culturale a statului național unitar. A nu se înțelege că doar Eminescu a contribuit, în secolul al XIX-lea, la făurirea a ceea ce numim limbă şi cultură națională. În modernizarea limbii şi literaturii române din intervalul acestui interesant secol sunt implicate mai multe generații de cărturari, de la cei paşoptişti, la latiniştii ardeleni, de la Junimea şi „Convorbirile literare” cu toată pleiada de mari scriitori şi critici literari, pînă la scriitorii grupați în jurul altor reviste literare („Contemporanul”, de exemplu). Ca şi în cazul altor mari poeți naționali – Goethe, la germani, Puşkin, la ruşi – s-a întîmplat ca Eminescu să se nască într-unul dintre momentele esențiale ale devenirii noastre culturale, în secolul consolidării culturii naționale, decisiv marcată de dezvoltarea limbii şi literaturii moderne. Titu Maiorescu s-a dovedit inspirat în afirmația pe care a făcut-o într-unul dintre articolele sale despre Eminescu (*Eminescu şi poeziile lui*, 1889) cu privire la „creşterea” limbii literaturii secolului al XX-lea din limba operei lui Eminescu: „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cît se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al

---

[2] Cf. Ioana Bot, *Istoria şi anatomia unui mit cultural*, în vol. colectiv: *„Mihai Eminescu, poet național român”*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001; Iulian Costache, *Negocierea unei imagini – construcția unui canon, emergența unui mit*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

[3] Pentru alte detalii, a se vedea L. Cifor, *op. cit.*, p. 39-43.

XX-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării româneşti”[4].

Eminescu însuşi era convins de rolul capital pe care îl are limba în fixarea identităţii unei naţiuni, intuind şi indicînd comportamentul (singurul adecvat) pe care se cuvine să-l aibă vorbitorii ei, comportament reductibil la un tip de *imitatio* (ascultare, urmare) inspirată: „Nu noi suntem stăpînii limbii, ci limba e stăpîna noastră. Precum într-un sanctuar reconstituim piatră cu piatră tot ce-a fost înainte – nu după fantezia sau inspiraţia noastră momentană, ci după ideea în genere şi în amănunte, care-a predomnit la zidirea sanctuarului – astfel trebuie să ne purtăm cu limba noastră românească”[5].

Apariţia lui Eminescu în secolul naţiunilor, chiar dacă la amurgul romantismului, a făcut ca opera sa să fie subîntinsă – aşa cum se întîmpla cu literatura multor scriitori din Europa acelei vremi – de un *proiect de ţară* şi *un proiect de lume*, pe care poetul român le-a asumat ca pe propriul său proiect de viaţă. Fără demagogie, în spirit strict productiv, fără a avea alt destin decît cel pe care i-l cereau nevoile timpului şi ale ţării sale, Eminescu a rămas în memoria naţională drept cea mai nobilă conştiinţă, una care-l autorizează, în timp, „să-şi judece” neamul, după cum inspirat se exprima un alt poet naţional, dintr-o parte înstrăinată a ţării, Basarabia, regretatul Grigore Vieru, un important *mythmaker* de secol XX: „De avem sau nu dreptate, / Eminescu să ne judece!”

Din nefericire, exact aceste trăsături care i-au creat mitul sau legenda încă din timpul vieţii, au fost şi cele mai exploatate politic şi cultural în epocile bezmetice ale istoriei noastre, în care diverşi combatanţi mai mult sau mai puţin oneşti i-au viciat cultul, pervertindu-l într-o asemenea măsură încît niciun om onorabil să nu-l mai poată aminti fără a

---

[4] Titu Maiorescu, *Eminescu şi poeziile lui* (1889), în vol. *Critice*, ediţie îngrijită de Domnica Filimon, Editura Eminescu, 1978.

[5] Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, ediţie după manuscrise, cu variante, note, addenda şi indici de Magdalena Vatamaniuc, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981.

fi asociat cu ceva nedemn. În pofida acestor tentative de viciere, *mitul Eminescu* nu reprezintă, decît în ochii nepreveniților, un atac la Eminescu însuşi. Dimpotrivă! Parafrazîndu-l pe Heidegger, „în vremuri neprielnice” (*in dürftiger Zeit*) pentru literatură, ca ale noastre, mitul Eminescu ilustrează, totuşi, – oricîtă retorică ar conține! – o propensiune pentru slujirea valorilor culturale şi, implicit, o formă de respect pentru tradiția istorică. Dacă pînă în anii ’90 acest cult al poetului național era dominat de puternicele angajamente politice (mai cunoscute fiind cele socialist-comuniste), „slujirea” lui implicînd un repertoriu de practici de utilizare propagandistică, astăzi, la peste două decenii de atunci, mitul Eminescu înseamnă şi altceva. Ceva mai întîi eminamente pozitiv, pentru că întreține viu interesul pentru o moştenire culturală.

Există, desigur, şi alte laturi ale productivității mitice, sesizabile la nivelul stratificărilor semantico-simbolice ale vechiului mit cultural („Eminescu – poet național”), pe de o parte, iar pe de altă parte, la nivelul a ceea ce numim *literatură de consum*. Aceasta din urmă este formată îndeobşte din *subliteratură* (literatură care cultivă misterul, chiar violența, paranormalul, teoriile extravagante cu privire la orice, erotismul, ba chiar şi pornografia, ignorînd de multe ori normele cultural-gramaticale minimale) şi *paraliteratură* (ilustrînd un tip de producții literare superioare celor aparținînd subliteraturii, însă inferioare literaturii canonice, care parazitează aproape toate genurile şi speciile literare, creînd mode temporare, întreținînd iluzia grandorii culturii scrise şi cultivînd senzaționalul, paranormalul, teoriile conspiraționiste, demitizările de toate felurile, dar şi divertismentul, escapismul, hedonismul etc.).

În ultimele două decenii, în țară au apărut lucrări, de obicei tipărite sub formă de broşuri, ca şi nenumărate articole aparținînd paraliteraturii şi subliteraturii, care propun şi propagă interminabile teorii ale conspirației în legătură cu boala, moartea şi viața poetului. Promițînd *adevărul adevărat* al morții lui Eminescu, de exemplu, asemenea producții *para-* şi *subliterare* întrețin şi alimentează – chiar în forma aceasta coruptă şi pervertitoare sub aspect strict documentar

– mai puțin interesul (firesc) pentru chestiunile enunțate, cît tensiunile şi energiile subterane ale mitului poetului național. Acesta din urmă este asociat ori chiar identificat cu mitul *Salvatorului*. Noii „industriaşi" ai mitului Eminescu (vezi recentul fenomen de „otevizare"[6] a biografiei poetului, dar şi nenumăratele producții de patologie literar-publicistică) re-creează fenomenul cultural desemnat prin acest nume sub ochii noştri, utilizînd din plin tehnicile şi limbajul literaturii senzaționaliste de consum. La nivelul de sus al paraliteraturii ne pot întîmpina şi unele surprize, precum recentul premiat roman al Florinei Ilis, *Viețile paralele*[7], roman consacrat demitizării, dintr-un unghi inedit, al biografiei eminesciene.

Mitul şi variantele lui

Aşadar, *Eminescu – poet național* nu este doar numele unui *mit cultural*, ci şi o realitate istoriceşte constituită. Formula *mit cultural* trebuie luată mai întîi în sensul ei strict ştiințific, fixat de studiile culturale (de antropologie, în special), iar nu redus la sensul trivial, impus de publicistica non-ştiințifică, pentru care *mitul* (în general vorbind) reprezintă numele unei „fantasme sociale", un produs inautentic al fanteziei colective, un simplu construct al minții sau o minciună ideologică.

Este drept că anumite variante degradate ale mitului Eminescu, uşor identificabile sub coviltirul unor declarații şi manifestări festive fără acoperire ştiințifică şi culturală, continuă să fie vinovate de „minciună ideologică". Formele în care circulă acest mit cultural nu se corelează întotdeauna

---

[6] „Otevizarea" este un termen format pe baza radicalului numelui abreviat al unei televiziuni defuncte azi (OTV) şi vizează maniera de tratare a oricărui subiect (de la cele politice şi infracționale, la cele culturale) în cheie senzaționalistă. De altfel, multe dintre emisiunile acestui post aveau drept generic cuvîntul „Senzațional". La acest post de televiziune, am remarcat o serie amplă de emisiuni consacrate deconspirării multiplilor „ucigaşi" din umbră ai poetului, precum şi alte teorii conspiraționiste pe aceeaşi temă.

[7] Florina Ilis, *Viețile paralele*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012.

cu autentica imagine a poetului şi gazetarului ori a omului Eminescu, pentru că nu se revendică de la informaţiile certe ale cunoaşterii ştiinţifice, singura în măsură să ofere o minimă reprezentare a *moştenirii culturale* sau a *tradiţiei Eminescu*. Or, de numele poetului naţional este legată, după cum se ştie, întreaga noastră tradiţie culturală aflată la vîrsta modernizării specifice secolului al XIX-lea.

Pe de altă parte, nu trebuie ignorat faptul că orice mit trece prin succesive mutaţii, cunoscute ca *demitizări* şi *remitizări*. Mitul cultural Eminescu nu se putea sustrage acestor acţiuni ciclice de resemantizare, în acord cu schimbările istorico-politice şi sociale, dar mai ales în conexiune cu modificările ideologice şi de sensibilitate. De exemplu, demitizările emfatice din ultimul deceniu al secolului al XX-lea, culminând cu acel mult prea discutat număr al revistei „Dilema" (1998), au fost urmate de eforturi sistematice de resemantizare, unele emfatice şi puerile, însă într-un oarecare acord cu noua configuraţie statal-politică şi culturală a României.

Pentru savanţi, se ştie, ieşirea dintr-un mit (sau dintr-o variantă a lui) se soldează cu intrarea în aria de gravitaţie a altui mit (sau a altei variante a aceluiaşi mit). Potrivit lui Ioan Petru Culianu, de exemplu, *nici nu ar exista mituri, ci doar variante ale acestora*, sensurile istorice ale unui mit fiind suma sensurilor variantelor lui istorice şi geografice[8]. Toate

---

[8] „Mitul e pur şi simplu echivalent cu repetiţia unei intrigi goale purtătoare de diferite mesaje. Antropologia este sortită să perpetueze *ad infinitum* analiza intrigii goale, fără legătură cu vreun context istoric; dar sarcina cea mai importantă a istoriei e să perceapă variaţia mitului ca urmare a faptului că acesta este produsul a seturi diferite de preocupări şi idei sociale. Reciproca acestei situaţii este că mitul, fiind un purtător privilegiat al sensului social, este şi cea mai bună unealtă pentru a descifra ţelurile mai mult sau mai puţin ascunse ale societăţii. Cf. Ioan Petru Culianu, *Dr. Faust, mare sodomit şi necromant. Reflecţii asupra mitului* (textul reprezintă versiunea revizuită a unei conferinţe susţinute la Chicago în 1987, text nepublicat, se pare, pînă la publicarea antologiei de studii traduse în limba română) în: *Jocurile minţii. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, ediţie îngrijită de Mona Antohi şi Sorin Antohi, studiu introductiv de Sorin Antohi, traduceri de Mona Antohi, Sorin Antohi, Claudia Dumitriu *et alii*, Iaşi, Polirom, 2002 (capitolele conţinînd reflecţii asupra mitului, p. 220 ş.u.).

tipurile de mituri, nu doar miturile culturale, deşi mai cu seamă acestea din urmă, trec prin succesive restructurări de semnificații, în acord sau în disensiune cu *creatorii* şi *propagatorii* lor sau cu mutațiile de gust şi de sensibilitate (ideologică, culturală, religioasă) ale publicului-țintă. De exemplu, e ştiut că bazinul mitogenetic principal pentru mitul Eminescu a fost secolul al XIX-lea[9], cînd s-au constituit şi ceea ce numim limba şi literatura națională. Tot în secolul al XIX-lea, însă, cultul poetului național s-a autopromovat printr-un mit esențial al unei ignorate azi (în spațiul culturii române) „religii a artei”, unul dintre principalii slujitori ai acesteia fiind chiar Maiorescu (după cum am demonstrat în altă parte[10]). Domnia religiei artei din secolul al XIX-lea ne obligă la reinterpretarea realității cultural-istorice aferente acestui secol. În lumea guvernată de religia artei, arta şi literatura sînt capabile să instituie o nouă hartă a jocurilor de putere simbolică, cu impact social şi cu rezonanță culturală. Operele literare din timpul religiei artei devin surse de împrospătare a energiilor mitice adiacente cultului cvasireligios dedicat creatorilor şi slujitorilor ei.

Într-o lucrare mai veche, în care am studiat relațiile dintre Eminescu (opera, mitul cultural, receptarea lor) şi *religia artei*[11], am arătat cum unele aspecte ținînd de mitul cultural Eminescu – vizînd selectarea şi promovarea uneia sau alteia dintre imaginile poetului național – ar putea fi înțelese mai bine în lumina a ceea ce a fost (şi mai este, în contexte mai restrînse) religia artei. Termenul *religia artei* ilustrează un fenomen prezent în secolul al XIX-lea în spațiul cultural european (şi românesc, deopotrivă), care face mai uşor com-

---

[9] Cf. Ioana Bot, *stud. cit.*; Iulian Costache, *op. cit.*

[10] De această chestiune ne-am ocupat mai pe larg într-un studiu recent publicat. Cf. Lucia Cifor, *Eminescu şi religia artei*, în „Studii eminescologice”, nr. 14, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2012, p. 63-78.

[11] Cf. Lucia Cifor, *Eminescu şi religia artei*, art. cit. Pentru mai multe detalii privitoare la fenomenologia religiei artei, a se vedea: Lucia Cifor, *Efectele „religiei artei” în conceptualizarea poeticii moderne,* în vol. *Receptarea Sfintei Scripturi: între filologie, hermeneutică şi traductologie*, Editura Universității „Al. I. Cuza” Iaşi, 2011, p. 97-108.

prehensibilă, pe de o parte, *mitizarea* culturii, a artei, şi a unor oameni de cultură, în special a artiştilor. Religia artei e în măsură să furnizeze date noi nu doar pentru înțelegerea constituirii *mitului cultural* Eminescu, ci şi pentru dăinuirea lui în timp.

Religia artei este una dintre multiplele religii seculare dezvoltate în Europa încă din timpul iluminismului, pe fondul slăbirii credinței în existența unui sens care transcende lumea. „Moartea lui Dumnezeu" şi conştiința neantului lumii sunt printre cele mai puternice cauze ale apariției şi vitalității religiei artei[12]. Cu rădăcini în secolul al XVIII-lea (după cum susține Gilbert Durand, dar şi Alain Besançon[13]), dar atingîndu-şi apogeul în secolul al XIX-lea, religia artei devine dominantă într-o societate pentru care salvarea, singura salvare de sperat (pe fundalul slăbirii sentimentului transcendenței) se află în imanența lumii. Una dintre căile de salvare în imanența lumii se află în artă, în cultură. Cultura şi arta devin adevărate sanctuare ale *religiei formării*, ale *Bildung*-ului. (…)

(…) Din cultivarea cu religiozitate a artei se nasc atitudini de multe ori idolatre față de creatorul ei, artistul, noul sacerdot al lumii lipsite de sens. Religia artei reprezintă, pe de altă parte, în secolul ei predilect (al XIX-lea), dar şi în alte perioade istorice (inclusiv în era gnozelor moderne), un în-

---

[12] „La puțini artişti (există oare vreunul?) conştiința neantului şi a absenței radicale a divinului este lipsită de elemente religioase. Schopenhauerismul pur se prezintă ca o cosmologie gnostică (…). Este o metafizică imanentă care se bazează pe o realitate unică, ubicuă, originară, Voința. (…) Schopenhauer propune un fel de «pozitivism» mistic: pozitivism, pentru că nu ieşim din lume şi pentru că respingem teologia naturală, idealismul şi materialismul ca fiind inaccesibile experienței; mistic, pentru că prin intuiție, contemplație, asceză, ieşire eroică din sine (din voința de a trăi) percepem esența intimă a lucrurilor şi ne îndreptăm spre mîntuire. Iată de ce în umbra neagră a lui Schopenhauer se nasc mari opere literare, muzicale şi picturale, cu un ton unic de disperare metafizică şi de gravitate religioasă." Alain Besançon, *Imaginea interzisă*, p. 326.

[13] Alain Besançon, *Confuzia limbilor. Criza ideologică a Bisericii*, traducere de Sorin Antohi şi Mona Antohi, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

treg curent de gîndire, un ingredient special al *Zeitgeist*-ului romantic (şi nu numai), închegat dintr-o sumă de disperări şi o sumă de crezuri artistice compensatoare, o stare de spirit caracterizată printr-un optimism disproporționat manifestat față de artă, conjugat cu un pesimism inevitabil într-o lume părăsită de zei. O religie, dar nu una ca toate religiile, religia artei își revendică noile zeități din rîndul artiştilor. Geniul, poetul inspirat, poetul romantic, artistul, în general, dar şi titanul, omul faustic, chiar eroul demonic sau satanic, sunt figurile tutelare ale noului cult şi *topoi* ai literaturii romantice. Oficianții acestui cult sunt, la rîndul lor, numeroşi şi uşor identificabili în tagma filosofilor, în casta criticilor culturali şi literari (ca Titu Maiorescu, la noi), ca şi în masa admiratorilor anonimi, iubitori ai artei şi căutători ai mîntuirii prin artă[14].

Ulterior, mitul cultural Eminescu a trecut prin mai multe variante (oarecum echivalabile în plan simbolic), dezvoltînd semnificații şi sensuri noi, precum ideea recuperării unei nobile identități naționale (specifică atît epocii legionare, cît şi ideologiei comuniste). În afara granițelor istorice, în provinciile temporar înstrăinate ale României Mari, această variantă mitică includea o idee nouă, necesară luptei pentru păstrarea valorilor identitare în condiții neprielnice (de țară sub ocupație). Astfel, ajunge poetul, în Basarabia înstrăinată, nu doar simbolul identității naționale amenințate, ci şi *judecătorul* şi *izbăvitorul* providențial al poporului robit: „De avem sau nu dreptate / Eminescu să ne judece” (Grigore Vieru).

Cum era şi normal, nici după decembrie 1989, *mitul Eminescu* (nu opera sa, de multe ori presupusă doar a fi cunoscută) nu a scăpat întrebuințărilor ideologice. Îl întîlnim evocat în discursurile festive din Academie sau din Parlament, dar şi în cele mai insalubre pagini din sinistra publicație „România Mare”, în publicațiile oficioase, ca şi în cele ale unor bizare ziare care se revendică de la neolegionarism. Pe scurt, în bine dar mai ales în rău, ceea ce numim „mitul

---

[14] Fragmentul de mai sus face parte din articolul citat mai sus. Cf. L. Cifor, *Eminescu şi religia artei*, p. 68-70.

Eminescu” a trecut şi trece printr-o mulţime de variante istorice, toate de maxim interes pentru cercetările de antropologie culturală, pentru studiile culturale, în ansamblul lor[15].

Desigur, în contextul mutaţiilor permanente la care sînt supuse miturile culturale, specialiştii în mituri s-au întrebat *cum s-ar putea evita «recăderea» în mit (şi remitizarea), imediat ce a fost dus pînă la capăt procesul demitizării*. Cum putem evita, cu alte cuvinte, ceea ce a fost numit „paradoxul mitului”, descris ca „alegerea contradictorie între demitizare şi remitizare”[16]. Cum pot cei care vor să se sustragă mitului prin demitizare să evite căderea în capcana remitizării? Unii cred că acest lucru este aproape imposibil, întrucît: „sarcina demitizării nu poate fi dusă niciodată pînă la capăt. Căci de îndată ce ştiinţa se substituie minciunilor sau fanteziilor unui mit, un altul vine să-i ia locul”[17].

Nu ne rămîne decît să acceptăm acest dat şi în cazul *mitului cultural Eminescu*. Resemantizările lui succesive, în acord ori, alteori, în disonanţă (chiar dacă doar polemică) cu trendurile ideologiei culturale, sînt cele care-i asigură vitalitatea.

În ultimul deceniu, de exemplu, asistăm la o revitalizare a acestui mit, atît pe planul palierelor înalte, constînd în studii de specialitate de referinţă, care au relansat eminescologia, cît şi la nivelul celor mai modeste din unghi strict

---

[15] De altfel, asemenea cercetări specializate au început să apară în România ultimelor trei decenii, ba chiar să se bucure de mare audienţă, chiar dacă nu întotdeauna pozitivă. Studiul Ioanei Bot, *„Mihai Eminescu, poet naţional român”* (vezi *supra*!), primul în ordine cronologică, nu s-a bucurat de o primire favorabilă, întrucît nici măcar specialiştii în studii literare nu erau pregătiţi pentru o abordare a poetului naţional pe alte baze epistemice decît cele cunoscute de ei. În schimb, cartea lui Iulian Costache, *Negocierea unei imagini – construcţia unui canon, emergenţa unui mit* (vezi *supra*!), apărută mai tîrziu şi concepută, ce-i drept, mai inspirat sub aspectul strategiilor de captare a atenţiei unui public nepregătit pentru nou, a reuşit să se bucure de o excepţională primire, dar din care nu se poate deduce cu necesitate înţelegerea adecvată a mizelor ei ştiinţifice.

[16] Paul Cornea, *Paradoxul mitului. Reflecţii despre opera lui Gilbert Durand*, în vol. *Delimitări şi ipoteze. Comunicări şi eseuri de teorie literară şi de studii culturale*, Iaşi, Polirom, 2008, p. 275-286.

[17] *Ibidem*.

cultural. Eminescologia, în special prin studiile semnate de Ioana Bot[18] şi Iulian Costache[19], a depăşit graniţa studiilor literare – nu fără a crea probleme receptării –, intrînd în sfera studiilor culturale, paradigmă ştiinţifică incluzînd posibilitatea unor înnoiri fundamentale în materie de viziune şi metodă. *Imaginea lui Eminescu*, *brandul* sau *mitul Eminescu*, sînt termeni operaţionali în studiile[20] Ioanei Bot, ca şi în cartea lui Iulian Costache. Asemenea termeni nu mai aparţin vocabularului studiilor literare, chiar dacă istoria literară – transformată în ultimul sfert de secol – îi înglobează, permisivă şi deschisă cum este la influenţele exercitate de studiile culturale, de istoria ideilor şi istoria mentalităţilor. Din păcate, la noi, mizele epistemice ale noilor abordări din eminescologie au rămas insuficient discutate, ceea ce a avut drept consecinţă, printre altele, incapacitatea de a cerceta *sine ira et studio* reinventarea, prin revalorificare adaptativă, a *mitului Eminescu* şi a dezvoltării sale actuale, indiferent de palierul receptării.

Astfel, se poate constata că pe palierul cultural non-academic, asistăm, în ultimele două decenii, la refortificarea interesului pentru poezia (şi opera) lui Eminescu, de această dată în afara oricăror presiuni modelatoare exercitate de instituţiile care ar fi putut-o face: şcoala, universitatea, mass-media etc. Schimbările politico-statale, precum intrarea României în Uniunea Europeană, dar şi masivele migraţii ale românilor în diverse alte ţări, lumea globalizată şi policentrică în care trăim, toate acestea au favorizat crearea unui nou bazin mitogenetic pentru cultul poetului naţional, unul în care nostalgiile naţionale (şi naţionaliste) au căpătat un neaşteptat ecou pe planul reconfigurărilor identitare.

Miturile culturale, se ştie, prin potenţialul lor kerigmatic şi în virtutea calităţii lor de mesaje orientate, contribuie din

---

[18] Ioana Bot, *Istoria şi anatomia unui mit cultural*, art. cit.

[19] Iulian Costache, *op. cit*.

[20] Afară de studiul semnalat, mai există unul publicat într-o carte relativ recentă, în care autoarea revine asupra chestiunii. Cf. I. Bot, *Un produs românesc refuzat la export: Mihai Eminescu, poet naţional*, în vol. *Eminescu explicat fratelui meu*, Grupul Editorial Art, 2012.

plin la sudarea legăturilor dintre membrii comunităților aflate în curs de schimbare. În cazul pe care-l cercetăm aici, e de la sine înțeles că miturile culturale, dimpreună cu limba, tradițiile religioase sau larg culturale – acestea din urmă fiind „vorbite” de limbajul simbolic al miturilor! – constituie liantul care îi uneşte pe românii plecați cu cei rămaşi în țară. Între aceste mituri, mitul cultural Eminescu reprezintă un liman pentru noile comunități româneşti din afara granițelor, aflate în căutarea unei identități tot mai dificil de circumscris. Confruntarea cu noile culturi din țările în care s-au fixat (temporar sau definitiv) îi obligă pe românii plecați, mai mult decît pe cei rămaşi, să se redefinească din punct de vedere identitar, lucru pe care nu-l pot face fără o atentă şi corectă raportare la cultura din țara de origine. Iar acest dificil proces înseamnă o intensă şi (cîteodată) permanentă negociere a identității etnice. În acest context mai ales, figurile tutelare (sau mitice) ale culturii naționale sînt reevaluate. Poate de aceea, departe de a se fi diminuat sau epuizat, interesul pentru Eminescu, mai ales cel al românilor dintr-o diaspora tot mai consistentă, a crescut. Aceasta indică vitalitatea mitului cultural Eminescu, în concordanță cu resemantizarea lui pozitiv-stimulatoare.

La distanță de țară şi de toate neînțelegerile provocate de isteria bătăliilor culturale[21] duse în numele lui Eminescu, poetul, tot ceea ce semnifică el pentru românii înstrăinați ajunge să fie „salvat” de către aceştia în chip simbolic, prin reinstituirea, pe calea Internetului, a unui nou cult. Salvarea lui în memoria identitară şi utilitatea lui culturală sunt atestate de mulțimea *site*-urilor (mai mult sau mai puțin specializate) dedicate operei lui, cele mai multe fiind create nu de românii rămaşi acasă, ci de cei plecați. Există deja şi studii consacrate prezenței lui Eminescu în mediul virtual, cu con-

---

[21] Pentru alte detalii, cf. Lucia Cifor, *Eminescu între Kulturkampf şi Methodenstreit*, în „Studii eminescologice”, vol. 11, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2009, p. 204-211.

cluzii mergînd de la optimismul reconfortant al cercetătorului tînăr[22] la scepticismul cercetătorului mai bine informat[23].

Cum adesea se întîmplă în cazul miturilor care au ca figură centrală un *salvator*, *Eminescu – salvatorul* ajunge să-l întruchipeze – în acest nou context politic şi geografic complex – pe *Salvatorul salvat*. O primă consecinţă a acestei mutaţii recente în semantismul mitului este refortificarea (cu originea în reconfirmarea) credinţei în puterea salvării, a mîntuirii prin *Salvatorul ales*. Interesanta reconfigurare semantică a mitului cultural *Eminescu – salvatorul* prin prisma mitului *Salvatorului salvat* nu ar fi fost posibilă, mai ales în aceşti parametri, fără ajutorul românilor externi, fără Internet şi posibilităţile lui de stocare a informaţiei, dar şi de păstrare în conexiune a românilor plecaţi cu cultura din ţara-mamă.

Putem spune că, mai ales în variantele de popularizare pe Internet, *Eminescu* în calitate de *mit cultural* ilustrează o apetenţă pentru cultură, o preocupare pentru slujirea valorilor culturale şi un efort de integrare într-o tradiţie culturală supraindividuală. Dacă până în anii '90, mitul cultural, puternic amprentat de angajamentele politice, aproape că se confunda cu un repertoriu de practici de utilizare propagandistică a numelui poetului[24], la peste două decenii de atunci, credem că mitul Eminescu înseamnă şi altceva. Ceva mai întîi eminamente pozitiv, după cum am mai spus, pentru că menţine viu interesul pentru o moştenire culturală. Au apărut însă şi s-au potenţat şi unele aspecte negative ale mitului Eminescu, nu lipsite de precedente istorice, concretizate în producţiile literare sau jurnalistice animate de setea de senzaţional şi de scandalos, despre care am amintit (vezi *supra*!). Asemenea texte, tipărite sau reprezentând materialul unor emisiuni de

---

[22] Cf. Alina Pistol, *Eminescu şi spaţiul virtual*, „Studii eminescologice", vol. 10, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2008, p. 62-70; Idem, *Receptarea lui Eminescu pe Internet*, vol. 11, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2009, p. 103-113.

[23] Cf. Ioana Bot, *Eminescu în noile media actuale*, în vol. *Eminescu explicat fratelui meu*, *op. cit.*, p. 238-243.

[24] O bună sinteză a acestor utilizări ideologice realizează Ioana Bot în *Istoria şi anatomia unui mit cultural*, *stud. cit.*

televiziune ori al unor *site*-uri dubioase de pe Internet, promit revelații cutremurătoare sau desluşiri ultime cu privire la boala, moartea şi viața poetului[25]. Încadrabile în ceea ce teoreticienii literari numesc *paraliteratură* şi *subliteratură*, textele şi pseudo-dezbaterile cu pricina captează atenția celor slab instruiți, ca şi a celor avizi de senzațional.

Tot în spațiul paraliteraturii se situează, deşi la nivelul ei cel mai înalt, o carte recentă, un roman onorabil, precum *Viețile paralele*, al Florinei Ilis[26]. Bine primit de critica specializată, romanul Florinei Ilis a devenit repede victima unei mediatizări aproape agresive, nu din pricina calităților lui intrinseci, cît din cauza asocierii temei romanului cu mitul lui Eminescu. Rapiditatea cu care o carte (foarte discutabilă sub toate aspectele) a fost promovată ca fiind o capodoperă, cartea anului etc., se explică, pe de o parte, prin senzaționalismul şi vedetismul epocii noastre, iar pe de altă parte, prin receptarea ei, justificată, ca o tentativă postmodernă de deconstruire a cîtorva structuri mitice încă puternice în mentalul colectiv: mitul geniului echivalent aici cu mitul poetului național, mitul nebuniei, mitul conspirațiilor etc. Cartea Florinei Ilis, consacrată biografiei lui Eminescu, rescrisă cu tehnica şi limbajul postmodernist al lumii noastre – care nu mai crede în absolutul niciunei perspective şi nu mai gustă decît relativizările – rămîne, totuşi, un produs al literaturii de consum, respectiv, al paraliteraturii. Din păcate, nici autoarea, nici primii ei receptori (autorizați, cum s-ar spune) nu par a fi identificat cu precizie locul ocupat de acest roman în contextul literaturii naționale. Insuficient, de fapt, aproape deloc studiată la noi, deşi mai intens frecventată decît marea literatură şi nu doar în zilele noastre, *paraliteratura* este formată şi din creațiile nutrite din snobism cultural (înțeles ca un mimetism superior, mereu oportun şi deseori oportunist), care, crescînd în marginea marii literaturi (a marilor

---

[25] Într-un asemenea context viciat, este salutară apariția proaspătului volum documentar datorat lui Cătălin Cioabă (antologator şi editor), *Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieți spusă de contemporani*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2014.

[26] Cf. Florina Ilis, *op. cit.*

teme ale literaturii), onorează (dezarmant de facil) aşteptările unui public (chiar de critici) flatat mereu să-i fie ghicite expectanţele.

Pe de altă parte, un roman despre Eminescu scris, chipurile, din perspectiva codurilor serviciilor secrete din perioada comunistă sau de oricînd, nu putea decît să satisfacă gustul pentru cabale şi cancanuri al unui public tot mai restrîns de cititori. Mai dificil (deşi nu imposibil) de înţeles rămîne însă lipsa de pretenţii estetice pe care o manifestă critica de întîmpinare. Se pare că demitizarea subiacentă a imaginii şi vieţii unui geniu literar (formînd substanţa acestui roman) convine de minune propensiunii (postmoderniste sau doar snoabe) spre deriziune generală şi nihilism. Nu a mai contat, nici în ochii presupuşi exigenţi ai criticilor literari, că parodierea vieţii unui geniu şi demitologizarea acestuia nu pot să-şi atingă ţinta în afara producerii (în spaţiul aceleiaşi cărţi!) a unei consistente imagini a geniului şi a mitului pe care s-au grefat. Or, acestea din urmă lipsesc din mult-lăudatul roman al Florinei Ilis, o scriitoare încă tînără. Nu poţi parodia un obiect pe care nu-l domini ori cu care nu te poţi măsura, pentru că nu l-ai asimilat încă.

În absenţa unui orizont cultural obligatoriu pentru omologarea unei astfel de scrieri, orizont care implică un ocol şi o verificare în spaţiul literaturii universale, unde s-au mai întreprins asemenea demersuri, tentativele de a o judeca din perspectivă estetică, nu conjuncturală, devin lovite de nulitate. Şi Thomas Mann a scris un roman al geniului, romanul *Doktor Faustus*, dublat de o parodie a vieţii şi a mitului omului genial (biografia şi cultul lui Nietzsche i-au servit ca model, deşi protagonistul romanului, Adrian Leverkühn, e muzician). Reuşita artistică a scriitorului german se măsoară însă, pînă astăzi, în polemicile create în jurul înţelegerii mizelor romanului: geniul, viaţa unui geniu şi/sau parodia acestora, în spaţiul unor problematizări care implică gîndirea şi cultura mai multor veacuri şi a mai multor ţări.

* * *

În concluzie, *mitul cultural Eminescu* (ca toate celelalte mituri) poate să se degradeze, de cîte ori este utilizat din rațiuni pur ideologice, dar poate şi să susțină conştiința intrinsecă tradiției culturale, atunci cînd nu sunt ignorate sevele acestei tradiții, împrospătate prin cunoaşterea şi reactualizarea valorilor şi sensurilor operei. Ne place sau nu, şi variantele rezultînd din utilizările conjuncturale sau arbitrare ale mitului Eminescu participă la palingeneza acestuia, reprezentînd o parte constitutivă a tradiției culturale naționale.

Le mythe culturel „Eminescu – poète national" dans le nouveau contexte géopolitique de la Roumanie

Résumé

Eminescu – mythe culturel ne pouvait pas échapper, dans le nouveau contexte géopolitique de la Roumanie après 1989, aux tendances cycliques du renouvellement des significations spécifiques à tout mythe, en fonction des changements politiques et sociaux historiques, résultant de l'idéologie, de la sensibilité et de la mentalité. Par exemple, la démystification du culte emphatique du poète national de la dernière décennie du XX-e siècle, culminant avec cette question trop discutée dans le fameux numéro de la revue « Dilemme » (1998) ont été suivies, dans les prochaines décennies, des efforts systématiques de mythification, certains emphatiques et puérils, mais en quelque sorte d'accord avec la nouvelle configuration, l'état politique et culturelle de la Roumanie.

Farmecul şi deochiul – acțiuni ale legării iubirii în opera eminesciană

Florin DORCU
(florindorcu@yahoo.fr)

Elementele magiei erotice abundă în literatura universală, în special în literatura greco-latină antică. Este suficientă lectura epopeilor şi a tragediilor antice pentru a observa multitudinea obiectelor, riturilor, farmecelor şi descântecelor erotice la care recurg atât simpli muritori, cât şi zeii sau eroii (Circe, Medeea, Hermes, Isis etc.). Cititor al acestor scrieri antice, iubitor de folclor şi de mitologie, Eminescu a intrat de timpuriu în contact cu aceste teme literare (revalorificate şi resemantizate de scriitorii romantici), pe care le-a introdus în opera sa, dându-le noi forme şi semnificații. Magia erotică apare, în opera poetului român, sub mai multe forme (farmece, descântece, invocații magice, deochi, folosirea plantelor şi a obiectelor magice etc.) şi se desfăşoară asemenea unui ritual magic, sacru. Farmecul şi deochiul sunt două forme magice de legare a iubirii, iar cei care recurg la acest tip de magie sunt, în general, tinerii îndrăgostiți.

Iubirea, în opera eminesciană, în ciuda atenției pe care a primit-o din partea criticii şi dincolo de semnificațiile care i s-au dat, poate fi analizată şi din alte puncte de vedere. Încă din Renaştere între eros şi magie a fost pus semnul egalității, deoarece s-a ajuns la concluzia că atât Erosul cât şi magia au rolul de a apropia lucrurile unele de altele, operațiunile lor fiind identice: întreaga forță a magiei se întemeiază pe Eros, întrucât din Eros se naşte apropierea lucrurilor din univers,

„marele animal” cum îl numeşte Ficino[1]. Aşadar, iubirea şi magia se determină reciproc: „întreaga putere a magiei este totuna cu iubirea. Puterea magiei este atracția reciprocă a lucrurilor unele spre altele prin asemănările ce sunt în natura lor. […] Din această înrudire a tuturor se naşte iubirea tuturor; din această iubire se naşte atracția tuturor între ele şi aceasta este adevărata magie”[2].

Ioan Petru Culianu, plecând de la tratatul lui Giordano Bruno, *De vinculis in genere*, consideră că *vincula, legătura* este „puterea extraordinară a erosului, *daemon magnus*, care prezidează toate activitățile magice”[3]. Magia erotică este strâns legată de această *vincula*, deoarece între îndrăgostiți se creează o legătură, o atracție inexplicabilă. Această forță nevăzută, care umbreşte mintea tinerilor, este exprimată la Eminescu prin cuvântul *farmec*, cuvânt cu o puternică forță magică, manipulatoare. Prin farmec, omul este legat, orbit, manipulat, astfel încât să nu mai fie liber să iubească ființa care îi place, ci să se lege de cea care este îndrăgostită de el şi care nu este capabilă a-i cuceri sentimentele decât apelând la practicile vrăjitoreşti: „Un farmec te-orbeşte, te leagă de prag” (*Diamantul Nordului*, IV, 324). Eminescu este conştient de această legătură magică care se instaurează între îndrăgostiți de vreme ce cuvântul farmec apare în mai toate poeziile de dragoste.

Termenul *farmec* are mai multe semnificații: „formulă sau operațiune magică”, „mijloace tainice (materia, obiectul, formula magică) pe care le întrebuințează”[4] agentul magic. La Eminescu, termenul *farmec*, cu valoare substantivală, verbală şi adjectivală, apare sub diverse variante, atât la singular, cât şi la plural: *farmec*, *farmecă*, *fărmecat*, *fărmecată*, *farmece*, *farmecele*, *farmecelor*, *farmeci*, *farmecul*, *farmecului*. Sensurile pe care le are acest termen în opera poetului

[1] Ioan Petru Culianu, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, traducere de Dan Petrescu, Editura Polirom, Iaşi, 2011, p. 125.

[2] Marsilio Ficino, *op. cit.*, p. 201-202.

[3] Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 142.

[4] *** *Dicționarul limbii române*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2010.

sunt multiple[5]: *vrajă* („În aer ridică a farmecelor vrajă”, *Strigoii*), *frumusețe* („O, cât eram de fericit / Să mergem împreună, / Sub acel farmec liniştit / De lună”, *Adio*), încântare, desfătare, stare de grație („Un farmec blând de fericire / Tu răspândeşti oriunde-i sta”, *Atât de dulce*). Termenul apare şi în expresii precum: *ca prin farmec* (pe neaşteptate), *a da farmec* (a înfrumuseța), *a fi răpit de farmec* (a fi extaziat), *farmecul dureros* (expresie a *dorului nemărginit* din poezia populară sau echivalentul expresiei schopenhaueriene a voinței de a trăi, după cum scrie Tudor Vianu[6]).

La români, după cum scrie Cantemir, farmecul era strict legat de magia erotică, fiind considerat ca „o vrajă obişnuită la țărani, prin care femeile, după cum îşi închipuie ele, fac să se apropie de ele iubitul lor sau pot să-l facă să înnebunească pe cel care le este lor urât”[7].

Farmecul desemnează, în opera eminesciană, şi starea de fericire, de grație datorată împlinirii iubirii pe care o visează poetul: îndrăgostiții, cuprinşi de „farmecul sfânt”, care constituie „energia magică a inimii şi a spiritului”[8], îşi doresc să „plutească”, călăuziți fiind de luna blândă, tot într-un loc retras, în grădina protectoare de la începuturi:

„Să plutim cuprinşi de farmec
Sub lumina blândei lune –
Vântu ’n trestii lin foşnească,
Undoioasa apă sune!” (*Lacul,* I, 74)[9]

Iubirea este transfiguratoare, reuşind să facă dintr-un „biet sărac, de gânduri plin, ş-atât de părăsit” un om înalt şi

---

5 Tudor Vianu (coord.), *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1968.

6 Tudor Vianu, *Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1974, p. 45 / 64-65.

7 Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 214.

8 George Popa, *Euristica eminesciană*, în *Studii eminescologice*, vol. 14, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2012, p. 135.

9 Mihai Eminescu, *Opere*, ediția îngrijită de Perpessicius, Editura Fundația pentru literatură şi artă „Regele Carol al II-lea”, Bucureşti, 1939-1989, vol. I-XV. Citatele din opera eminesciană se dau în continuare după această ediție, cu menționarea volumului şi a paginii între paranteze.

fericit (I, 337). În *Înger şi demon*, iubirea îl salvează de două ori pe tânărul rătăcit: o dată îl scoate din întunericul necredinței la lumină, a doua oară din disperarea morții la împăcarea cu sine care nu e altceva decât „amorul”:

„Am urmat pământul ista, vremea mea, vieața, poporul,
Cu gândirile-mi rebele contra cerului deschis;
El n’a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis
Pre un înger să mă ’mpace, şi ’mpăcarea-i… e amorul.” (I, 53)

Cu toate acestea, iubirea este aducătoare atât de mântuire, cât şi de moarte, întrucât ea îi uneşte pe îndrăgostiți şi dincolo de această lume, aşa cum se întâmplă cu Arald şi Maria în poemul *Strigoii*. În poezia *De-aş muri ori de-ai muri*, poetul îşi imaginează durerea despărțirii în moarte şi-i promite iubitei că o vizita:

„prin a nopții de întuneric mare
La tine, înger, vin!
Şi să-mi deschizi fereastra să trec o boare sântă,
Prin oalele uitate de veştejite flori,
Să mângâi cu suflarea-mi a ta față pălindă,
Ochii tăi gânditori.” (IV, 39)

În poezia lui Eminescu, farmecul, legarea nu are loc numai printr-un ritual magic bogat în semnificații în care se apelează la diferiți agenți magici (Grue Sînger, de exemplu, apelează la vrăjitoare), ci este realizată subtil, printr-un gest simplu, încărcat însă de o extraordinară forță magică. Semnul, aruncat chiar şi în treacăt, este încărcat de puterea magică care prinde în mrejele ei nu numai poetul, ci chiar sufletul, mintea, viața acestuia, după cum reiese din poezia *Ce e amorul?*:

„De-un semn în treacăt de la ea
El sufletul ți-l leagă,
Încât să n’o mai poți uita
Vieața ta întreagă.” (I, 189)

Semnul dat pe fugă, „în treacăt” (adică pe furiş, ritualul căpătând accente ludice) este înlocuit, în alte poezii, de zâm-

betul fetei plin de înțelesuri, plin de vrajă care îl farmecă pe poet: „Dintr'o zâmbire 'n treacăt simții ce dulce ești!" (*Sarmis*, IV, 410). Aceste semne însă sunt respinse uneori de poet, care, conştient de puterea lor, se teme de ele, închizându-şi mintea şi sufletul în fața lor:

„Când te-am văzut, Verena, atunci am zis în sine-mi
Zăvor voiu pune minți-mi, simțirei mele lacăt,
Să nu pătrundă dulce zâmbirea ta din treacăt
Prin uşile gândirei, cămara tristei inemi" (IV, 260)

sau

„În van e, crăiaso! zâmbirea-ți din treacăt,
Căci mintea mea pus-au simțirilor lacăt
Şi chipu-ți nu poate pătrunde 'n visare-mi.
Cu ochii albaştri amoru-mi nu-l sfaremi."
(*Diamantul Nordului,* IV, 329)

Atunci când farmecul se rupe, poetul a cărui rațiune devine limpede, are două atitudini față de cea care l-a fermecat: pe de o parte, acesta regretă momentele trăite alături de ea, amintirea lor aducându-i în suflet „venin şi farmec", coborând femeia din zona sacralității în cea a comunului, sau, mai grav, a demonicului; pe de altă parte, continuă să o aştepte, să o iubească şi să sufere la tăcerea ei, fără a înceta să spere totodată. Această atitudine agresivă față de cea pe care a iubit-o cândva se datorează sentimentului de frustrare al poetului, corelat cu lipsa de afecțiune din partea femeii.

În poezia *S-a dus amorul*, vindecat de iubire, poetul rememorează evenimentele, conştient fiind de vraja erotică în care s-a aflat alături de iubita sa. Farmecul iubirii în care cei doi s-au cufundat i-au făcut să se autoizoleze, asemeni protagoniştilor din *Cezara*, în dragostea lor, uitând de toate, inclusiv de Dumnezeu:

„Prea ne pierdusem tu şi eu
În al ei farmec poate,
Prea am uitat pe Dumnezeu,
Precum uitarăm toate." (I, 185)

Iubirea este, pentru poet, sacrosanctă, înseamnă participarea la ceva divin, de aceea nu oricine poate înțelege misterioasele căi ale acesteia, iar cel care nu are sufletul pur, nu se poate bucura de roadele ei. În poezia *Pe lângă plopii fără soț*, poetul îi reproşează iubitei nepăsarea față de sentimentele pe care aceasta nu a ştiut să le întrețină aprinse. Iubirea este imposibilă, la fel ca şi în *Luceafărul*, din cauza nepotrivirii celor doi tineri, care fac parte din lumi diferite.

„Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfânt
Şi noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pământ" (*Pe lângă plopii fără soț*, I, 192)

Uneori, muzica, visurile şi mai ales farmecele nu ajung la sufletul poetului, acesta fiind salvat de sub influența lor de amintirea locurilor natale, a copilăriei. Deşi se află într-un spațiu ademenitor, cu „fete mândre zâmbind", regresarea spre puritatea vârstei şi a sufletului copilului îl salvează pe acesta de consecințele magiei erotice:

„Zadarnic fete mândre zâmbind cutreer' sala
Şi muzică-i şi visuri şi farmec îndelung.
În ochii unui tânăr sădită e răceala
Şi note cât de blânde în inimă-i n'ajung." (*Codru şi salon*, I, 179)

Farmecul apare, la Eminescu, şi în formă populară, folosit cu scopul de a lega pe cineva de casă, de familie, sau de aflarea ursitului. Prin intermediul farmecelor se poate obține, pe de o parte, atracția îndrăgostiților, aşa cum apare în majoritatea poeziilor, pe de altă parte şi o îndepărtare, o respingere a acestora, aşa cum reiese din *Diamantul Nordului*.

Magia erotică premaritală cuprinde acte magice de aflare a ursitului, descântece de dragoste, acestea fiind folosite, în general, de fetele care au ajuns la vârsta măritişului, ele fiind cele care erau atât beneficiarele cât şi oficiantele actului magic. Scopul ultim al acelora care se foloseau de aceste practici era nevoia de echilibru emoțional, de situare în ordinea socialului şi a universalului cosmic, dar mai ales dorința

de a fi în conformitate cu întreaga comunitate ontologică[10]. Timpul prielnic pentru acest act magic era în preajma marilor sărbători: Crăciun, Anul Nou, Bobotează, Rusalii, Sânziene, Noaptea Sfântului Andrei etc. Pentru ca dezlegarea de farmecele erotice în care era prins Anselmus să fie eficace, bătrâna vrăjitoare, din *Ulciorul de aur* scrisă de Hoffmann, îi cere fetei să vină în noaptea echinocţiului de toamnă, pe 23 septembrie („Hai să mergem şi să facem tot ce trebuie şi se poate face în noaptea asta care e prielnică lucrului”[11]), pentru a săvârşi un ritual terifiant.

Acte magice premaritale apar şi la Eminescu, însă ritualurile magice nu sunt detaliate ca la Hoffmann. Scriitorul german acordă ritualurilor magice o importanţă deosebită, fiind atent la toate detaliile, însă Eminescu doar le numeşte, foarte rar prezentând ritualul exhaustiv, deoarece el este interesat mai mult de efectul pe care îl are magia şi mai puţin de formele ei.

În basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, întâlnim un alt procedeu menit să dezlănţuie pasiuni, să stârnească dragostea cuiva, şi anume filtrul magic. Fata mumei pădurilor, visându-şi noaptea ursitul (practică folosită de fetele care, în noaptea de Sfântul Andrei, îşi pun sub pernă busuioc sfinţit, pentru a-şi visa viitorul soţ), ţese, în aşteptarea lui, o haină pe care o descântă, astfel încât cel care o va îmbrăca să o iubească numai pe ea, conform principiului contagiunii sau contactului enunţat de Frazer:

> „Bine-ai venit, Făt-Frumos, zise ea cu ochii limpezi şi pe jumătate închişi – cât e de mult de când te-am visat. Pe când degetele mele torceau un fir, – gândurile mele torceau un vis, un vis frumos, în care eu mă iubeam cu tine; Făt-Frumos, din fuior de argint torceam şi eram să-ţi ţes o haină urzită în descântece, bătută ’n fericire; s-o porţi… să te iubeşti cu mine. Din tortul meu ţi-aş face o haină, din zilele mele o viaţă plină de desmierdări.” (VI, 313).

---

[10] Nicoleta Coatu, *Eros, magie, speranţă*, Editura Rosetti International, Bucureşti, 2004, p. 17.

[11] E.T.A. Hoffmann, *Ulciorul de aur*, traducere de Al. Philippide, în *Nuvela romantică germană*, antologie de Ion Biberi, vol. I, traducere de I. Cassian-Mătăsaru, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 166.

Tânăra nu pune haina, asemeni Deianirei din mitologia greacă care dorea să-l facă pe Hercule s-o iubească, într-un lichid fermecat, ci rosteşte asupra acesteia un descântec care să aibă acelaşi efect. Tot în acest basm, fata Genarului mărturiseşte, văzându-l pe Făt-Frumos, că

> „astă noapte mi se părea că vorbesc c-o stea, şi steaua mi-a spus, că vii din partea împăratului ce mă iubeşte.” (VIII, 96-97)

În *Crăiasa din poveşti,* avem un act de magie premaritală, de aflare a ursitului în apa lacului vrăjit. Operaţiunea nu este simplă, ci trebuie urmaţi anumiţi paşi: fata săvârşeşte un mic ritual, folosindu-se de sfaturile primite de la cele două sfinte din mitologia populară: sfânta Miercuri (având atributele unei străvechi divinităţi autohtone a naturii, fiind stăpână peste păduri, ape şi animale) şi sfânta Vineri (protectoarea femeilor), personificările celor două zile ale săptămânii. Fata aruncă în apă trandafiri tineri roşii (simbol al dragostei arzătoare). Chiar dacă nu vedem rezultatul acestei operaţii magice, important este ritualul magic împrumutat de poet din folclor:

> „Trandafiri aruncă roşii
> Peste unda fermecată.
> Ca să vad’ un chip, se uită
> Cum aleargă apa ’n cercuri,
> Căci vrăjit de mult e lacul
> De-un cuvânt al sfintei Miercuri;
> Ca să iasă chipu’ n faţă,
> Trandafiri aruncă tineri,
> Căci vrăjiţi sunt trandafirii
> De-un cuvânt al sfintei Vineri.” (I, 72)

Obiectele folosite, de regulă, în timpul fermecării, sunt plantele mirositoare care au scopul de a atrage, de a fura minţile cuiva, astfel încât acesta să iubească. La o formă de magie erotică populară recurge şi iubita din *Floare albastră* care, ascultând „poveştile” tânărului, testează iubirea acestuia rupând petalele unei flori de romaniţă:

> „Şi mi-i spune - atunci poveşti
> Şi minciuni cu-a ta guriţă,

Eu pe-un fir de romăniță
Voiu cerca de mă iubeşti." (I, 55)

În *Diamantul Nordului,* apare un nou tip de farmec: legarea de prag:

„– Zadarnică este iubirea ta, june!
De-un farmec legată-i întreaga-mi simțire,
Iubirea-mi asemeni de-a lui împlinire.
Oricât mi-ai fi drag şi-o jur că-mi eşti drag,
Un farmec te-opreşte, te leagă de prag…". (IV, 326)

Pragul are, în folclorul autohton, mai multe roluri. Pe de o parte, acesta este strâns legat de casă, de vatră. În acest caz putem interpreta că femeia este legată de casa ei, de familia ei, astfel încât nimeni să n-o poată cuceri. Pe de altă parte, pragul este legat de cultul strămoşilor, deoarece a existat obiceiul îngropării strămoşilor sub pragul casei. Astfel, femeia căreia îşi încredințează inima nu este altceva decât un strigoi, iar înfățişarea ei, apariția ei ne fac să credem acest lucru. Haina albă a femeii este asemănătoare rochiei miresei sau celei a Mariei din *Strigoii:*

„Arată-te 'n haina de albă mătasă,
Ce pare 'ncărcată c'o brum' argintoasă,
Să văd a ta umbră 'n lumină 'mmuietă,
În părul cel galbăn înnalt-mlădietă." (IV, 325)

Există însă şi ritualuri magice de desfacere a farmecelor, aşa cum apar şi la Sadoveanu, în *Divanul persian:* „Cunosc aceşti filozofi, pe lângă asta, şi meşteşugul depărtării farmecelor; căci şi pe dânşii a încercat ea să-i încurce, să-i muțească, să-i încremenească, şi n-a fost cu putință prin niciun fel de vrajă"[12]. Grue Sînger merge la o vrăjitoare foarte frumoasă căreia îi propune un amor nebun pentru o altă femeie, pentru a o uita pe Angelica. Un ritual de desfacere a farmecelor erotice întâlnim şi la Shakespeare, unde atât legarea iubirii, cât şi dezlegarea se fac cu ajutorul plantelor. Puterea

[12] Mihail Sadoveanu, *Divanul persian*, Editura Hera, Bucureşti, 2003, p. 113.

florii dragostei poate fi anihilată, la scriitorul englez, de calitățile magice ale altei flori:

„Fii din nou precum erai,
Vezi din nou precum vedeai,
A Dianei floare blândă
Floarea lui Amor să-nfringă
Trezeşte-te din somn, iubita mea!”[13]

Iubitor al creațiilor populare ale românilor, Eminescu a întâlnit această îndeletnicire magică şi în poeziile pe care le-a cules, atât în peregrinările sale prin teritoriile Principatelor Române, cât şi ca revizor şcolar. Într-una din aceste creații populare este descris modul cum se fac farmecele şi, mai ales plantele de care se foloseau fetele pentru a fermeca. Particularitatea ritualului constă în puterea magică a farmecului care nu mai poate fi desfăcut:

„Îl cunoşti pe fluerat,
Brava crăişor,
Că-i voinicul fermecat,
Brava crăişor.
Dar cine L-a fermecat?
Şapte fete dintr-un sat
Ş-o femee cu bărbat.
Dar cu ce L-au fermecat
Mințile de i-au luat?
Cu surcele de la lemne,
Cu aşchii de la proptele,
Cu sulcină din grădină,
Cu apă de la fântână,
Cu frunză de liliac,
Ca să nu mai aibă leac.” (VI, 149)

Farmecul, legarea celui iubit, nu se realizează, după cum am văzut, numai prin practici magice complexe, ci şi prin gesturi simple, care au însă puteri magice asupra celui vrăjit. Unul din aceste gesturi este privirea, *deochiul*. În lumea

[13] William Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, în *Opere complete*, vol. III, Editura Univers, Bucureşti, 1984, p. 284.

greco-romană, ochiul era una din cele trei categorii de obiecte profilactice, alături de capul Meduzei şi de falus. În cazul unui deochi, omul putea scăpa de acesta printr-un contra-deochi care retrimitea asupra ființei rău intenționate maleficiul său, agresivitatea sa[14].

Cornelius Agrippa scria că „deochiul este o legătură sau o vrajă care trece din spiritul vrăjitorului, prin ochi, în inima celui vrăjit, căci fermecătoria este un instrument al inteligenței… care trimite prin ochi, mereu, raze ce îi sunt asemănătoare, iar aceste raze sunt purtătoare ale unui abur spiritual”[15]. Acest fenomen magic este posibil, întrucât iubirea este un fenomen magnetic, iar simpatia ce generează iubirea este un schimb de fluide care are lor între două persoane[16].

Verbul *a deochea* indică o activitate magică malefică, realizată prin intermediul privirii. Valeriu Băleanu consideră deochiul ca fiind una din cele mai periculoase acțiuni magice, mai ales pentru copii[17]. Deochiul este puterea atribuită unei persoane de a purta răul prin privirea ei, de aceea, îndrăgostiții din opera eminesciană, fascinați de frumusețea partenerilor, se tem să nu deoache:

„Cu gurița mititea
Cu gropițe lângă ea,
Cu zâmbirea ei cu haz
Cu gropițe în obraz
Şi cu dragostea în ochi
De mă tem să n-o deochi.”
(*Între nouri şi-ntre mare*, VI, 119)

sau

---

[14] Cf. Alain Morreau, *Petit guide à l'usage des apprentis sorciers*, în *La magie. Actes du colloque international de Montpellier*, tome I, Université Paul Valéry, Montpellier, 2000, p. 24.

[15] Heinrich Corneliu Agrippa von Nettesheim, *Filosofia ocultă sau magia. Magia naturală*, traducere de Maria Genescu, Editura Herald, Bucureşti, 2010, p. 126.

[16] Boué de Villiers, *Magia neagră*, traducere de Dan Jumară, Editura Boema, Iaşi, 1993, p. 89.

[17] Valeriu Bălteanu, *Dicționar de magie populară românească*, Editura Paideia, Bucureşti, 2003, p. 87.

„O tu umbră pieritoare, cu adâncii, triştii ochi,
Dulci-s ochii umbrei tale – nu le fie de diochi!”
(*Călin (file din poveste)*, I, 80)

Ficino consideră că există un „foc intern” care se exteriorizează prin ochi, foc amestecat cu aburul pneumatic şi chiar cu sângele subtil care a dat naştere spiritului. Acest fenomen este la originea a două activităţi spirituale înrudite: deochiul şi iubirea[18]. Deochiul este o forţă care pleacă de la spiritul celui ce fascinează, intră în ochii celui fascinat şi-i pătrunde până la inimă. Instrumentul fascinaţiei este spiritul. El emite prin ochii trupului nişte raze asemănătoare sieşi care îi antrenează cu ele virtutea spirituală. Astfel, razele plecate din ochii urduroşi şi roşii, întâlnind ochii celui ce priveşte, antrenează cu ele aburul spiritului şi sângele corupt şi prin această contagiune constrâng ochii celui care priveşte să contracteze aceeaşi boală, adică iubirea:

„Câteodat' – deşi arare – se 'ntâlnesc, şi ochii lor
Se privesc, par a se soarbe în dorinţa lor aprinsă.
Ochii ei cei mari, albaştri, de blândeţe dulci şi moi,
Ce adânc pătrund în ochii lui cei negri furtunoşi!
Şi pe faţa lui cea slabă trece-uşor un nour roş –
Se iubesc… Şi ce departe sunt deolaltă amândoi!”
(*Înger şi demon*, I, 52)

Poetul tânjeşte după privirile iubitei, chiar cerşeşte de la ea iubirea pe care o soarbe din ochii ei:

„Dă-mi-i mie ochii negri… nu privi cu ei în laturi,
Căci de noaptea lor cea dulce vecinic n'o să mă mai saturi,
Aş orbi privind într'înşii… O, ascultă numa 'ncoace,
Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele proroace!”
(*Scrisoarea IV*, I, 155),

deoarece cufundarea în privirea femeii este aducătoare de mântuire:

„Şi 'n acel moment de taină, când s'ar crede că-i ferice,
Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice

[18] Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 59.

Şi cu patimă adâncă ar privi-o s'o adore,
De la ochii ei cei tineri mântuirea s'o implore."
(*Scrisoarea V*, I, 162)

Îndrăgostitul, în încercările lui de a se apropia de iubită şi de a o face să-i răspundă la dragostea sa, apelează, asemenea magicianului, la toate mijlocele de persuasiune pe care le are la îndemână (gesturi, cuvinte, servicii etc.). Pe lângă magia cuvântului, mai este importantă în ritualul erotic şi magia privirii. În această mreajă au căzut şi protagoniştii *Luceafărului*, a cărei primă parte se desfăşoară sub semnul „voyeurism-ului", după cum scria Culianu[19]. Începutul poemului cuprinde acest ritual al privirii şi al dorinței fetei de a fi privită, care dă naştere sentimentelor erotice. Nu este vorba de o simplă privire a Luceafărului, deoarece „săgețile amorului", prevăzute cu vârfuri pneumatice invizibile[20], provoacă durere, mistuie:

„Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Şi ochii mari şi grei mă dor,
Privirea ta mă arde." (I, 172),

ba mai mult, paralizează fata de împărat:

„Ochiul tău mă-ngheață." (*Idem*)

Ochii vrăjitoarei Bogdana din proiectul dramatic *Bogdan-Dragoş* provoacă nebunia, turbarea lui Sas, care preferă să nu-i mai vadă, deoarece se simte subjugat de puterea lor misterioasă de sub a cărei influență nu se poate elibera:

„Da, simt că tu mi-eşti Domn.
Eu te urmez, dar totuşi eu te urmez ca-n somn,
Simt că l-a ta privire voințele-mi sînt [sterpe],
M-atragi precum m-atrage un rece ochi de şerpe.
Fugi, fugi în lumea largă, nu vezi că nebunesc!
Eu te urmez, nebuno, şi totuşi te urăsc!" (VIII, 89)

---

[19] Ioan Petru Culianu, *Studii româneşti*, vol. I, traducere de Corina Popescu şi Dan Petrescu, Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 68.

[20] Ioan Petru Culianu, *Eros şi magie în Renaştere.1484*, ed. cit., p. 59.

Efectele magiei privirii sunt greu de evitat, deoarece odată ajunse în inima celui vrăjit, săgeţile amorului iau în stăpânire inima şi mintea lui. Prin intermediul privirii se face o legătură cu schimburile de „spiritelli"[21], ieşiţi atât din ochii iubitei, cât şi din inima bărbatului. Contactul vizual permanent cu iubita are un rol esenţial, deoarece cel ce iubeşte se prăpădeşte nemaivăzând-o. De multe ori poetul nu aşteaptă niciun răspuns de la ea, mulţumindu-se doar cu vederea acesteia. Dispariţia femeii, „neivirea ei" de după gratii, provoacă durere în sufletul îndrăgostitului care conştientizează ruperea vrăji, a dragostei, nu datorate lui, ci transformării sufletului şi, mai ales, ochilor femeii:

„Altul este al tău suflet,
Alţii ochii tăi acum." (*Pe aceeaşi ulicioară*, I, 112)

Aceiaşi ochi ai fetei, verzi, din poezia *Venin şi farmec*, au asupra poetului şi un efect nociv: „Şi-nveninat de ochii verzi" (IV, 279). Şi pustnicul se teme de efectele pe care le poate avea asupra sa privirea femeii, de aceea preferă să se ferească de aceasta:

„Închideţi ochii, căci păzească zeii
L'a lor lucire să te uiţi cu dor:
Abisuri sunt în suflet. Pe o clipă
Pasiunea li lumin' a lor risipă." (*Pustnicul*, IV, 203)

Ca şi în cazul farmecelor, există şi practici magice care au ca principal scop protecţia împotriva deochiului. Aceste practici cu rol apotropaic au pătruns şi în literatură, Creangă oferind un exemplu. Smaranda Creangă, pentru a-şi proteja copilul de eventuale neplăceri provocate de un deochi:

„... oleacă ce nu-i venea mamei la socoteală căutătura mea, îndată pregătea, cu degetul îmbălat, puţină tină din colbul adunat pe opsasul încălţării ori, mai în grabă, lua funingine de la gura sobei, zicând: Cum nu se deoache călcâiul sau gura sobei, aşa să nu mi se deoache copilaşul şi-mi

[21] Robert Klein, *Forma şi inteligibilul*, vol. I, traducere de Viorel Harosa, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977, p. 71.

făcea apoi câte-un benchi boghet în frunte, ca să nu-şi prăpădească odorul!”[22]

Farmecul şi deochiul sunt, aşadar, două dintre practicile magice la care apelează îndrăgostiții eminescieni pentru a-şi împlini visul erotic. Chiar dacă aceste practici nu sunt cuprinse în amplele ritualuri magice, aşa cum întâlnim în *Strigoii*, *Povestea magului călător în stele*, *Gemenii*, *Grue Sînger* etc., iar desfăşurarea lor are loc sub semnul ludicului, fără a-şi pierde însă valoarea magică, totuşi ele au o importanță deosebită în cadrul operei eminesciene, fapt dovedit şi de varietatea formelor acestor practici de legare a sufletului şi a inimii celui iubit.

Bibliografie

*** *Dicționarul limbii române*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2010.

Bălteanu, Valeriu, *Dicționar de magie populară românească,* Editura Paideia, Bucureşti, 2003.

Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986.

Coatu, Nicoleta, *Eros, magie, speranță,* Editura Rosetti International, Bucureşti, 2004.

Creangă, Ion, *Amintiri din copilărie,* Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Culianu, Ioan Petru, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, traducere de Dan Petrescu, Editura Polirom, Iaşi, 2011.

Culianu, Ioan Petru, *Studii româneşti,* vol. I, traducere de Corina Popescu şi Dan Petrescu, Editura Polirom, Iaşi, 2006.

Eminescu, Mihai, *Opere*, ediția îngrijită de Perpessicius, Editura Fundația pentru literatură şi artă „Regele Carol al II-lea”, Bucureşti, 1939-1989.

Ficino, Marsilio, *Asupra iubirii, comentariu la Banchetul lui Platon*, traducere de Sorin Ionescu, Editura de Vest, Timişoara, 1994.

Hoffmann, E.T.A., *Ulciorul de aur,* în *Nuvela romantică germană*, antologie de Ion Biberi, vol. I, traducere de I. Cassian-Mătăsaru, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

[22] Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 174.

Klein, Robert, *Forma şi inteligibilul*, vol. I, traducere de Viorel Harosa, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.

Morreau, Alain, *Petit guide à l'usage des apprentis sorciers*, în *La magie. Actes du colloque international de Montpellier*, tome I, Université Paul Valéry, Montpellier, 2000.

Popa,George, *Euristica eminesciană*, în *Studii eminescologice*, vol. 14, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2012.

Sadoveanu, Mihail, *Divanul persian*, Editura Hera, Bucureşti, 2003.

Shakespeare, William, *Visul unei nopți de vară*, în *Opere complete*, vol. III, Editura Univers, Bucureşti, 1984.

Vianu, Tudor (coordonator), *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1968.

Vianu, Tudor, *Eminescu,* Editura Junimea, Iaşi, 1974.

Villiers, Boué de, *Magia neagră*, traducere de Dan Jumară, Editura Boema, Iaşi, 1993.

Von Nettesheim, Heinrich Cornelius Agrippa, *Filosofia ocultă sau magia. Magia naturală,* traducere de Maria Genescu, Editura Herald, Bucureşti, 2010.

Résumé

Érotique magique se réfère aux pratiques utilisées pour provoquer une émotion et garder l'amour de l'être aimé, mais aussi de mettre point à un amour non désiré. Le charme et le mauvais œil sont deux actions magiques de liaison de l'amour, présentes dans les œuvres de Mihai Eminescu, et ceux qui ont recours à ce type de magie sont, généralement, les jeunes amoureux.

Le charme peut être accompli par des gestes simples (le regard, le mauvais œil, le sourire etc.), mais aussi par des rituels magiques: la sorcellerie, les pratiques magiques pré-maritales, les sorts, les sortilèges, la conjuration des êtres surnaturels etc.

Recenzii, note, comentarii

Între „poezia gramaticii” și „gramatica poeziei”

Lucia CIFOR
(luc10for@gmail.com)

Apărută la Editura Universității „Al. I. Cuza” din Iaşi, în 2013, cartea *Limbajul poetic eminescian*, aparținînd regretatului profesor şi eminescolog Dumitru Irimia (1939-2009), reprezintă o reeditare a cărții cu acelaşi nume, publicată, în 1979, la Editura „Junimea” din Iaşi.

Despre necesitatea acestei binevenite reeditări a cărții profesorului ieşean vorbeşte pe larg criticul şi istoricul literar Mihai Zamfir, în prefața acestei noi ediții. Eminescolog el însuşi, exegetul bucureştean reface istoria receptării cărții lui Dumitru Irimia în urmă cu peste treizeci de ani, evocînd tendințele specifice studiilor literare şi lingvistice de pe atunci, polemicile existente, dar şi argumentele *pro* sau *contra* unei abordări precum cea întreprinsă de regretatul său coleg. Din prefața reputatului profesor bucureştean pot fi reținute afirmațiile privitoare la noutatea non-emfatică a demersului ştiințific realizat de Dumitru Irimia. Dincolo de controversele receptării de primă instanță, cartea a devenit una relevantă pentru domeniul stilisticii (ştiință aflată pe atunci în centrul unor vii dezbateri), în care s-a impus prin cercetarea sistematic-unitară a limbajului eminescian, reprezentînd „cea dintâi monografie stilistică remarcabilă atît prin perspectivele pe care le deschidea, cît şi prin răspunsurile ferme oferite” (Mihai Zamfir). În eminescologie, cartea lui D. Irimia aducea, la data apariției sale, viziunea sistematic-coerentă a stilisticii de factură lingvistică: „intrarea stilisticii în eminescologie s-a

produs fără zgomot, fără declarații solemne: noua metodă a adoptat instinctiv postura modestiei, pe aceea de slujitor lingvistic al afirmațiilor emise de istoria literară. În realitate, sub vălul inocenței, se insinua deja un nou mod de a aprecia poezia lui Eminescu, bazat pe evidențele indiscutabile ale limbajului" (Mihai Zamfir).

Mai puțin de acord am fi cu una dintre afirmațiile prefațatorului, cea potrivit căreia volumul *Limbajul poetic eminescian* ar fi „cel mai sistematic și mai complet manual de poetică eminesciană". Este drept că, în ultimii ani de viață, Dumitru Irimia a consacrat o mare parte din timp cercetării limbajului poetic eminescian, coordonînd proiecte importante în care au fost implicați mai mulți cercetători (pe atunci) tineri, încununate cu publicarea mai multor dicționare, unele de concordanțe, altele conținînd ample analize semantice consacrate unor cîmpuri lexicale fixate de semnele poetice desemnînd domeniul artelor sau al elementelor primordiale[1]. În aceeași perioadă de timp, Dumitru Irimia a realizat și publicat cîteva ediții ale poeziilor eminesciene, precum și unele studii, articole ori textele unor conferințe pe

[1] Cf. *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele poeziilor antume*, Dumitru Irimia (coordonator), în colaborare cu: Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Minodora Donisă-Besson, Mioara Săcrieru; Editura Axa, Botoșani, 2002, 1048 p.; *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele poeziilor postume*, Dumitru Irimia (coordonator), în colaborare cu: Adina Hulubaș și Oana Panait; Editura Universității „Al. I. Cuza" din Iași, 2006, vol. 1-4, 2373 p.; *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele prozei antume*, volum apărut postum, sub dubla coordonare a lui Dumitru Irimia și Laurențiu Șoitu (la care au mai colaborat: Oana Panait, Mihaela Mocanu ș.a.), Editura Universității „Al. I. Cuza" Iași, 2009, 860 p.; *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne și sensuri poetice. I. Arte*, Dumitru Irimia (coordonator), în colaborare cu: Irina Andone, Odette Arhip, Lidia Bodea, Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Lucia Cifor, Minodora Donisă-Besson, Sebastian Drăgulănescu, Cristina Florescu, Ovidiu Nimigean, Valeriu P. Stancu; Editura Universității „Al. I. Cuza" Iași, 2005, 246 p.; *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne și sensuri poetice. II. Elemente primordiale*, Dumitru Irimia (coordonator) în colaborare cu: Lucia Cifor, Livia Cotorcea, Sebastian Drăgulănescu, Petronela Găbureanu, Adina Hulubaș, Oana Panaite, Valeriu P. Stancu, Sabina Savu, Diana Stoica; Editura Universității „Al. I. Cuza" Iași, 2007, 297 p.

tema limbajului eminescian. Prefețele la dicționarele de semne poetice pe care le-a coordonat şi la care a şi participat (alături de membrii echipelor sale) prin articole proprii, studiile şi articolele publicate independent de aceste volume pot fi citite, astăzi, ca elemente constitutive ale unui preconizat breviar de poetică eminesciană, pe care se prea poate ca profesorul ieşean să-l fi avut în vedere, dar pe care timpul nu i l-a mai îngăduit. De precizat este că în această ultimă etapă a activității sale de eminescolog, D. Irimia şi-a remaniat în mare măsură metodele de cercetare şi opțiunile din tinerețe, cam prea rigide, pentru stilistica lingvistică, deschizîndu-se spre poetică, filosofia limbajului, ştiințele imaginarului ş.a.

Chiar dacă nu este „un manual de poetică eminesciană”, cartea *Limbajul poetic eminescian* are valoarea (de acum) istorică a unei cercetări lingvistico-stilistice de mare utilitate, pe care noi o vedem mai bine plasată în siajul concepțiilor jakobsoniene despre limbaj şi poezie, fiind o cercetare în care triumfă deopotrivă „poezia gramaticii” şi „gramatica poeziei”, ca să întrebuințăm expresiile cunoscutului lingvist şi poetician de origine rusă Roman Jakobson. Expresiile cu pricina indică orizonturile specifice stilisticii de inspirație lingvistică, pe care Jakobson a conceput-o în orizontul gramaticii (al lingvisticii structurale) şi al poeticii lingvistice, cea din urmă fiind o poetică de factură semiotică.

Funcțiile şi nivelurile limbii, luate ca parametri ai cercetării limbajului poetic eminescian de către Dumitru Irimia, limbaj a cărui identitate este fixată în zona de suprapunere a sistemului artelor cu sistemul limbii, sînt termeni şi definiții importante în contextul unei stilistici de inspirație lingvistică, *stilistica funcțională*, căreia profesorul ieşean i se va consacra mai tîrziu şi pe care o va ilustra prin cursuri universitare şi cărți de specialitate (cunoscînd mai multe ediții)[2].

Gramatician de mare forță, recunoscut ca atare printre specialişti chiar din timpul vieții, autor al unui remarcabil

---

[2] Dumitru Irimia, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1986.; idem, *Introducere în stilistică*, Iaşi, Editura Polirom, 1999.

tratat de gramatică a limbii române[3], anticipat de valoroase monografii consacrate morfologiei şi sintaxei acesteia, profesorul Irimia a realizat în cartea (la origine, lucrare de doctorat) *Limbajul poetic eminescian*, joncţiunea între cele două mari pasiuni care i-au marcat întreaga viaţă: *limba română* şi *opera eminesciană*. Cartea pe care o descriem ilustrează amîndouă aceste mari pasiuni ale profesorului, prefigurînd cele două domenii în care profesorul ieşean îşi va crea o reputaţie incontestabilă, prin ulterioarele studii şi cărţi, ca şi prin iniţierea şi coordonarea unor proiecte de cercetare a limbajului poetic eminescian, materializate în mai multe volume colective[4], despre care am amintit mai sus.

Cartea *Limbajul poetic eminescian* din 1979, republicată în 2013, constituie, cum am mai spus, o ambiţioasă tentativă de monografiere a limbajului creaţiilor poetice antume, din perspectiva stilisticii lingvistice (pe linia Iorgu Iordan) şi a stilisticii funcţionale (în termenii şi viziunea lui Ion Coteanu). Fundamentele epistemice ale acestei abordări stilistice sînt cele care creează şi limitele intrinseci ale cercetării. Corelate cu limita, exterioară, autoasumată, de a restrînge cîmpul cercetării la poeziile antume, limitele constitutive ale demersului ştiinţific îşi au originea în viziunea (încă) pozitivistă asupra limbajului poetic. Deşi descris de către autor ca *limbaj autonom*, în realitate, limbajul poetic eminescian este raportat în permanenţă la sistemul limbii naţionale – cea din urmă fiind scrutată la toate nivelurile ei (fonetic, morfologic, sintactic, lexical, la care se adaugă *metaforica limbii*, v. capitolul II. *De la epitet la metaforă*). Subordonarea limbajului poetic faţă de limba naţională exprimă o concepţie instrumentalistă asupra limbajului, indicînd, în fapt, caracterul *non-autonom* al acestuia faţă de aşa-numita limbă comună. Evaluat din acest ultim punct de vedere, demersul ştiinţific al profesorului ieşean se înscrie pe linia deschisă mai înainte în cerce-

---

[3] D. Irimia, *Gramatica limbii române*, Iaşi, Polirom, 1997 (1999, 2000, 2004), 543 p.; ediţia a II-a, Iaşi, Polirom, 2005, 543 p.; ediţia a III-a, Iaşi, Polirom, 2008, 605 p.

[4] Vezi *supra*, nota 1.

tarea limbajului poetic eminescian de către Tudor Vianu, cel sub a cărui coordonare s-a realizat şi publicat (în 1968) *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*[5]. Există chiar cîteva similitudini între cele două lucrări sub aspectul opțiunilor formulate în privința selectării (doar a) poeziilor antume drept arie de investigație, ca şi sub aspect metodologic. În prefața *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu*, Tudor Vianu nota: „El (dicționarul, n. n.) urmăreşte mai întâi să fixeze etapa pe care o atinge Eminescu în dezvoltarea limbii noastre literare în secolul al XIX-lea, apoi să arate ce face un mare poet din instrumentul obştesc al limbii lui naționale, aducând-o la o putere superioară a expresivității ei artistice”[6]. În primul capitol al cărții *Limbajul poetic eminescian* (*Între limbă literară şi expresie poetică*), D. Irimia delimitează, la rîndu-i, două etape în istoria formării limbii şi literaturii române, ambele din secolul al XIX-lea, una „de formare şi consolidare a limbii literare” şi alta „de constituire a limbajului poetic”, afirmînd că Eminescu aparține, evident, celei de-a doua etape: „la înaintaşii săi existînd puține doar şi palide manifestări de *autonomizare* a limbajului poetic. Cu Eminescu limba creației poetice îşi trece în prim plan rolul de modelator al limbii literare, începînd totodată să i se opună structural, cîştigînd *autonomie*”[7].

Dincolo de ceea ce am numit limitele istorice (cum le-am putea numi) ale viziunii sale epistemologice, cartea *Limbajul poetic eminescian* a lui Dumitru Irimia rămîne o cercetare de referință sub aspectul cunoaşterii limbii române şi a posibilităților ei (*virtualități*, cum le numeşte profesorul) în arealul limbajului poetic eminescian, dar şi o demonstrație concludentă a geniului lingvistic eminescian. Prin traversarea straturilor istorice ale limbii şi creației poetice eminesciene, ca şi prin cartografierea plină de acribie a limbii naționale, în uzul şi utilizarea date de Eminescu, la toate nivelurile ei, cartea

---

[5] *** *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, coordonator Tudor Vianu, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1968.

[6] *Ibidem*.

[7] D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, op, cit.

regretatului eminescolog ieşean poate fi citită şi astăzi ca o pledoarie pentru jakobsoniana „poezie a gramaticii” îngemănată cu „gramatica poeziei”.

Cătălin Cioabă, *Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieți spusă de contemporani*

Livia IACOB
(liviaiacob@gmail.com)

Considerată a fi de departe unul dintre cele mai importante evenimente editoriale ale anului 2014 de către majoritatea exegeților care şi-au exprimat încântarea de a fi parcurs-o, solida, şi la propriu, şi la figurat, antologie de „mărturii” ale celor care i-au fost, într-o măsură mai mică sau mai mare, apropiați poetului, apărută recent la Editura Humanitas, se înscrie în efortul constant, de trei decenii deja, de a-l reda culturii române pe Eminescu *aşa cum a fost*, ca să reluăm fericita expresie a lui Nicolae Iorga, fără a-l mai supune barbarelor mistificări şi fără a-l mai folosi, cum, spre ruşinea noastră, s-a întâmplat de multe şi sonore ori, în scopul promovării imaginii personale. În cuvântul înainte al volumului, intitulat *Portret din cuvinte*, antologatorul şi îngrijitorul ediției, Cătălin Cioabă, îşi mărturiseşte, de altfel, deschis motivațiile sincere care l-au determinat să-şi demareze salutara şi salubra inițiativă.

Cea dintâi i-a fost, credem, provocată de parcurgerea unor fapte propriu-zise de istorie literară, plecând de la observarea unui îndemn care se lansa la câteva săptămâni după moartea lui Mihai Eminescu, în numărul din 7 iulie 1889 al revistei *Familia*, apel lansat cu precădere celor care l-au cunoscut îndeaproape pe poet: „Scrieți amintiri!”. Pentru a-l fixa într-un mod corect în memoria vie a opiniei publice şi pentru a-i oferi deplinătate umană celui care, fără voia sa, avea să se transforme într-un mit național, întâmplare al cărei

caracter nociv este, astăzi, afirmat răspicat în presa de specialitate de la noi. Apelul a fost apoi preluat de mai multe reviste literare româneşti, chiar şi după 1900, având ecouri până în anii' 20 ai secolului trecut şi însoţindu-se, iată, cu un redutabil corespondent peste timp, în postmodernitate. Cea de-a doua motivaţie a volumului recent editat ţine mai degrabă de istoria personală a alcătuitorului ei, care, mărturisindu-şi admiraţia faţă de marele eminescolog care a fost Petru Creţia, evocă, la rândul său, câteva ore de curs pe care acesta din urmă le-a ţinut, în anii' 90, la Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti, sub titulatura *Ediţia Eminescu.* Faptul în sine este cu atât mai interesant cu cât, printr-un fericit joc al buclei temporale, propriile amintiri ale studentului de atunci recontextualizează întregul demers al antologatorului de astăzi, întărind demersul său printr-un plus de autenticitate, aşadar şi persuasiune: „Multe dintre cele spuse cândva la curs cu privire la editarea operei lui Eminescu, Petru Creţia le-a aşezat, prevăzător, în paginile unei cărţi. Ea este intitulată, solemn, *Testamentul unui eminescolog* şi a apărut în anul 1998. În ea se regăsesc, acum, acelaşi ton înalt şi grav pe care îl avea în amfiteatru, când spera, poate, că dintre cei de faţă se va alege o nouă generaţie de editori. Aş spune, fără să greşesc prea mult, că-i căuta în sala de curs cu privirea"[1]. Pariul lansat pe atunci de Petru Creţia se dovedeşte, în posteritate, unul câştigat, întrucât volumul de amintiri coordonat de discipolul său calcă pe urmele indicate cu acribie de magistru, adică recompune, din mărturiile de mai lungă sau potrivită întindere, de la prietenii sau opozanţii mărturisiţi ai poetului, bărbaţi şi femei, un Eminescu „de o mare vivacitate şi veridicitate, nealterat de inerentele prelucrări ale oricărui biograf"[2].

Privitor la metoda folosită, Cătălin Cioabă face precizări utile în *Nota editorului* care însoţeşte volumul, alături de o

---

[1] Cătălin Cioabă, *Portret din cuvinte*, în Cătălin Cioabă (ed.), *Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieţi spusă de contemporani*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2014, p. 7.

[2] Petru Creţia, *Testamentul unui eminescolog*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 210-211, *apud* Cătălin Cioabă, *loc. cit.*

detaliată şi excelent informată *Cronologie*. Aflăm astfel că textele antologate au fost preluate şi transcrise, integral sau fragmentar, atât din revistele sau volumele în care au văzut lumina tiparului pentru prima oară, cât şi din ediţii critice sau alte antologii cu un vădit caracter memorialistic. În bibliografie s-a indicat locul primei apariţii sau al publicării consacrate, apoi s-a precizat sursa, iar „selecţia s-a operat nu numai la nivelul alegerii textelor, ci şi în interiorul lor. (…) Am păstrat formele arhaice ale cuvintelor în textele selectate, din considerentul că ele oglindesc varietatea stilistică a mărturiilor şi redau culoarea epocii. Îndreptările, unificările sau actualizările s-au făcut, tacit, doar acolo unde forma veche este neinteligibilă sau stridentă pentru cititorul contemporan”[3]. Munca de documentare i-a fost facilitată de colaborarea cu Universitatea din Freiburg, cu Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu” din Iaşi, cu Biblioteca Academiei din Bucureşti şi Muzeul Judeţean Botoşani.

Instituţiile enumerate mai sus, dar şi propria experienţă a editorului în colectarea datelor de memorialistică ne propun un chip mozaicat, pentru a cărui descriere exactă este mereu nevoie să te raportezi la noi şi noi mărturii, dar şi, de ce nu, la propria ta imaginaţie, la acea putere de fantazare care face posibilă reîntoarcerea la existenţă a celor pe nedrept şi prea repede plecaţi. Materia acestor amintiri este organizată în mai multe secvenţe, corespunzătoare vârstelor biografice şi de creaţie ale lui Mihai Eminescu, după cum urmează: *Copilăria şi peregrinările tinereţii*; *Anii de maturitate*; *Anii târzii. Boala*; *Evocări din anul morţii*; *Povestiri, anecdote, imagini*, la acestea adăugându-se un set de fotografii ce aduc, fizic, mai aproape realitatea epocii, dar şi date despre autorii mărturiilor şi o consistentă, larg desfăşurată bibliografie. Criteriile operante în selecţia mărturiilor nu sunt foarte clare; în orice caz, un prilej plăcut e reîntâlnirea, prin intermediul schimbului de scrisori, cu Ion Creangă sau invocarea fragmentară a *Însemnărilor zilnice (1881-1886)* ale lui Titu

[3] Cătălin Cioabă, *Nota editorului*, în Cătălin Cioabă (ed.), *Mărturii despre Eminescu, op. cit.* , p. 15.

Maiorescu. Mărturiile reunesc apoi personalități de primă mărime care i-au fost foarte apropiate lui Eminescu, în toate momentele vieții sale, chiar şi în cele mai controversate sau sfâşietor de dureroasele clipe ale bolii, dar şi, pentru a completa tabloul şi a oferi culoare locală şi diferență discursivă, frați, prieteni, admiratori şi admiratoare, iubite şi adversari, colegi de redacție, mentori sau medici.

De la zona jurnalelor intime şi a scriiturii epistolare se glisează înspre cea a serioasă, a actelor medicale, sau poznaşă, jucăuşă, a anecdoticii. Matei Eminescu, Ioan Slavici, Titu Maiorescu, Ion Creangă, Mite Kremnitz, I.L. Caragiale, Iacob Negruzzi sau Nicolae Gane se alătură lui Corneliu Botez, Ioan Cotta, Ioan Sbiera sau Artur Gorovei şi Ioan Al. Brătescu-Voineşti pentru a insera, în aceeaşi oglindă nemiloasă a timpului pe care o pune în valoare atât de exact selecția de imagini de la finele cărții, un portret pe cât de apropiat de realitatea trăitului, pe atât de dispus să se piardă sub lupa impresiilor mai mult sau mai puțin îndatorate unui anume sentimentalism greu de reprimat atunci când, de la imaginea unui Eminescu frumos, *tânăr şi ferice* în propriile cuvinte, ajungi la aceea a unui om învins de boală, străin pentru apropiații care l-au îndrăgit, dar şi față de sine însuşi. Un portret care se înscrie în şi reflectă controversele personalității eminesciene, dar şi controversele, mult mai dăunătoare, ale crochiurilor pe care posteritatea i le-a schițat în foamea ei de senzațional.

Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieți spusă de contemporani rămâne, în fond, o invitație onestă spre a-l cunoaşte pe „*omul Eminescu*, *omul cu adevărat minunat* (*s.a.*), pe *Minunescu*, aşa cum semnează, cu umor şi bună dispoziție, una dintre poeziile sale, nepublicată în timpul vieții”. Dar una care a câştigat, credem, marele pariu făcut cu sine însăşi, apoi propus celorlalți ca o formă supremă de decență recuperatorie: anume acela de a privi cu decență comprehensivă desfăşurarea unui destin.

Pe urmele lecturilor unui mare eminescolog: Ioana Em. Petrescu

Lucia CIFOR
(luc10for@gmail.com)

Cartea lui Silviu Mihăilă, *Ioana Em. Petrescu, citindu-l pe Eminescu. Note, arhive, documente*, publicată la Editura Eikon din Cluj-Napoca, în 2013, reprezintă o reală noutate în spațiul destul de puțin aglomerat al eminescologiei, fiind consacrată scrutării unor secvențe din activitatea de laborator a unui mare eminescolog, Ioana Em. Petrescu. Prefațată de Ioana Bot, cel mai important discipol şi continuator al profesoarei şi poeticienei clujene, cartea tînărului eminescolog de la Alba-Iulia apare realmente „blindată" şi cu alte consistente şi puternic-pozitive aprecieri critice, semnate de nume importante ale romănisticii (din țară şi din afara ei): Lăcrămioara Petrescu, Radu Vancu, Diana Câmpan, Luisa Valmarin (de la Universitatea „La Sapienza" din Roma) şi, în fine, Constantin Cubleşan. Dincolo de rațiunile strategice de autopromovare prin numele altora, alegerea atîtor voci care să-l susțină în demersul său exegetic indică o strategie autodefensivă. Demersul său este unul nou, dar nu aşa de destabilizator pe cît îl apreciază autorul, exagerînd „pericolele" cărții pe care o semnează.

Apreciind activitatea de cercetător (debutant) de pe băncile facultății a autorului (la bază, textul pe care îl discutăm a fost o teză de disertație), nu putem evita exprimarea unei nedumeriri legate de tipărirea unui produs cultural încă precoce, în spațiul unui volum în care vocea şi munca proprie nu acoperă nici măcar jumătate din cele 145 de pagini. Dată

fiind această situație, poate că era mai potrivit ca volumul *Ioana Em. Petrescu, citindu-l pe Eminescu. Note, arhive, documente* să fi fost asumat şi semnat de către Silviu Mihăilă în calitate de editor şi comentator al unor inedite exerciții de lectură ale I. Em. Petrescu. Pînă la urmă, importanța cărții este dată de reîntîlnirea cu reputata exegetă clujeană, în contextul unor lecturi adnotate de către aceasta, a căror valoare documentară şi mai ales sentimentală pentru cei care-i cultivă memoria de strălucit dascăl şi eminescolog nici nu mai trebuie demonstrată.

E de elogiat, totuşi, inițiativa coordonatorului de proiect, Ioana Bot, de a forma tineri cercetători pe teritoriul filologiei critice aplicate, în cazul de față, avînd ca obiectiv însuşirea tehnicilor de lectură şi de editare a unor texte de laborator. Nu cred că este cazul să vorbim, în cartea *Ioana Em. Petrescu, citindu-l pe Eminescu. Note, arhive, documente*, totuşi, de ilustrarea unei posibile ramuri a criticii genetice, cum s-a afirmat cu poate prea mare uşurință: „Studiul lui Silviu Mihăilă (…) e un fel de exercițiu de genetică textuală aplicat nu poeziei sau prozei, cum se face de regulă, ci criticii literare” (cf. Radu Vancu, în Silviu Mihăilă, *Ioana Em. Petrescu, citindu-l pe Eminescu. Note, arhive, documente*, p. 128). Critica genetică, o ramură a poeticii, se ocupă, e drept, cu etapele producerii/facerii unei opere, nu doar cu adnotările răzlețe ale scriitorilor/criticilor, însă analiza rezultatelor obținute în urma cercetării versiunilor specifice tuturor fazelor de creație e de neconceput fără raportarea permanentă la varianta definitivă a textului (stabilită de autorul însuşi sau de primii săi editori). Cartea lui Silviu Mihăilă nu este nutrită de exigențele criticii genetice, autorul nici nu şi-a propus acest obiectiv, ea nu este decît o simplă editare (comentată, e drept) a unor note de lectură mai mult sau mai puțin elaborate ale Ioanei Em. Petrescu.

De altfel, impresia generală asupra cărții este creată de „vocea nu deplin formată” a autorului (despre care vorbeşte Ioana Bot, în *Prefață*, p. 10), în acord cu gîndirea încă insuficient antrenată pentru domeniile esențiale de expertiză ştiințifică ale exegetei clujene, pe care S. Mihăilă pretinde că

o comentează, atunci cînd îi editează adnotațiile pe alte texte importante sau doar controversate din eminescologie. Într-o singură frază, una concluzivă, autorul demonstrează o marcată incertitudine şi în privința plasării adecvate a exegetei comentate în aria studiilor literare. După o inutilă (căci puerilă) evaluare a muncii de eminescolog a regretatei Ioana Em. Petrescu ca reprezentînd „dovada unei maturități critice în materie de eminescologie”, „*semnul* unei prevestiri, al unui nou timp al exegezei”[1], Silviu Mihăilă concluzionează, într-un stil neaşteptat de obsolet pentru tinerețea lui: „Prin urmare, suntem îndreptățiți să considerăm studiile exegetei despre Eminescu drept o *răscruce* în eminescologie (de care critica literară trebuie să țină cont şi [sic!] să se raporteze constant în perimetrul lecturilor *plurale* şi al analizelor hermeneutice *multiple* eminesciene), iar pe Ioana Em. Petrescu să o privim drept unul din cei mai importanți poeticieni români ai secolului trecut”[2].

Cei care citesc, cu răbdare, cele peste 60 de pagini scrise efectiv de autor, pot descoperi că ultima frază spusă este una cu valoare performativă. Autorul doar proclamă locul şi importanța Ioanei Em. Petrescu în spațiul eminescologiei. Munca sa de cercetător şi aria faptelor cercetate, aşa cum rezultă ele din carte, sunt insuficiente pentru a-i fi înlesnit o concluzie de acest tip. În plus, S. Mihăilă nu se decide asupra profilului epistemologic al contribuțiilor Ioanei Em. Petrescu din domeniul eminescologiei. Problema încadrării lor în domeniul studiilor literare nu este una chiar atît de simplă, aşadar, era de aşteptat să nu o poată rezolva un cercetător debutant. Mai ales că, din păcate, în aria studiilor literare româneşti, asemenea neclarități privitoare la încadrarea corectă (din unghi epistemologic) a unor contribuții ştiințifice se întîlnesc şi la case mai mari. Ioana Em. Petrescu a fost, fără îndoială, mai întîi, istoric literar, apoi, critic literar, pe cale de consecință (în sensul de practicant al aşa-zisei critici ştiințifice universitare). Ea a fost şi un redutabil poetician, după

---

[1] Silviu Mihăilă, *op. cit.*, p. 74.

[2] *Ibidem*.

cum a fost – pentru noi, acesta este un lucru foarte important şi puţin cercetat cu mijloace adecvate! – un practician al hermeneuticii. În spaţiul eminescologiei, noutatea demersurilor sale se revendică cu deosebire din aceste două ultime domenii: *poetica* şi *hermeneutica*.

Despre plasarea propriei sale activităţi de eminescolog în proximitatea sau în spaţiul hermeneuticii (ultima trebuie deosebită de *exegeza literară*) a vorbit chiar autoarea într-un interviu dat, în ultimul an din scurta sa viaţă, interviu publicat într-o revistă, apoi, reluat în cartea *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*[3].

---

[3] Cartea a apărut, postum, la Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991.

O perspectivă inedită asupra operei eminesciene

Livia IACOB
(liviaiacob@gmail.com)

O perspectivă inedită asupra creației eminesciene oferă volumul recent apărut la Editura Alfa, semnat de cercetătorul de la Departamentul de Istorie Literară al Institutului de Filologie Română „Al. Philippide” din Iaşi, Sebastian Drăgulănescu. *Eminescu şi comicul. Strategii şi stratageme artistice* atrage atenția, într-un chip onorant grație profunzimii investigației critice şi minuțioasei selecții exemplificatoare, asupra unui segment al operei eminesciene pe care majoritatea exegeților l-au ocolit sau, în cel mai bun caz, l-au tratat parțial sau insuficient de convingător. Deşi ultimii ani nu au fost lipsiți de apariții controversate, dar interesante când vine vorba despre eminescologie (şi e suficient să amintim aici doar propunerile făcute de Iulian Costache, Ilina Gregori, Florina Ilis sau, mai aproape de momentul de față, inițiativa meritorie a lui Cătălin Cioabă), nu există încă, după ştiința noastră, vreun alt studiu care să ia în calcul şi să urmărească paradigmatic, aşa cum face Sebastian Drăgulănescu, cele trei mari tipuri de realizare a comicului de-a lungul întregii creații eminesciene (în cunoscuta triadă poezie-proză-publicistică), şi anume *comicul de intenție*, *din construcția propriu-zisă a textelor* sau *de stil*. Modul în care cercetătorul îşi motivează alegerea survine firesc, autorul arătând că dimensiunea comică se înscrie, practic, în ceea ce, o dată cu romantismul german, începe să capete greutate în aria umanioarelor, şi anume „structura paradoxală a unei gândiri poetice”. În esență scep-

tică, aşadar mereu înclinată să practice, metodic, îndoiala, şi gândirea eminesciană avea să pună, fatalmente, sub semnul întrebării axiologia timpului său, vâna comică atingându-i inclusiv opera, prin formule de ironie şi autoironie nu doar modelate de culturile pe care le-a vizitat frecvent, ci şi, evident, intrinseci.

Constatând că tema de care se ocupă reprezintă, în fond, „o raritate pentru oricine consultă bibliografia de specialitate" întrucât „nu sunt mulţi cei dispuşi să atace o problemă atât de spinoasă, care obligă la conexiuni dificile într-o operă complexă"[1], autorul studiului nu îşi propune, aşa cum arată explicit în *Cuvântul înainte al autorului*, atât să demonteze mitul poetic instituit de tradiţia pedagogică românească, una care-l etichetează prea grăbită pe Eminescu drept *poet ostracizat*, emblemă care, inatacabilă în perioada comunistă, s-a păstrat şi ulterior, conservându-se din pricina inerţiei axiologice şi a inapetenţei criticii literare tinere pentru marii clasici şi textele canonice, cât să scoată la lumină acea gândire cu totul specială, de factură dualistă, gândirea scepticului pentru care „comicul nu este decât o altă faţă a tragicului, şi anume a depăşirii acestuia, a deschiderii existenţiale către joc (ludic), absurd, ridicol"[2].

Experienţa de colaborator la cele două volume lexicografice apărute sub coordonarea regretatului profesor Dumitru Irimia şi concretizate în *Dicţionarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice* i-a oferit, credem, autorului răgazul şi atenţia necesare pentru a pătrunde în intimitatea, în fibra vie, palpitând de noi semnificaţii, mereu îmbogăţite cu fiecare lectură onestă, a operelor semnate de Eminescu. Astfel s-a născut o cercetare laborioasă, meritorie prin grija pentru detalii, dar şi prin capacitatea de sintetizare a adevărurilor definitorii care slujesc demersului exegetic. Alcătuită din patru mari părţi, *Repere în configurarea actuală a conceptului de comic*, *Registre ale comicului în poezia lui Eminescu*,

---

[1] Sebastian Drăgulănescu, *Eminescu şi comicul. Strategii şi stratageme artistice*, Editura Alfa, Iaşi, 2012, p. 12.

[2] *Idem*, p. 13.

Funcții ale comicului în proza eminesciană şi *Ironia în publicistica eminesciană*, la care se adaugă prefața semnată de Lucia Cifor, un cuvânt înainte al autorului, notele concluzive şi o bibliografie generoasă, lucrarea deschide orizonturi în eminescologie care, dacă s-au lăsat poate prea mult timp aşteptate, şi-au aflat, iată, un explorator îndrăzneț, preocupat să transforme lectura, în special pentru cititorul tânăr şi neîncercănat, dintr-o corvoadă şcolărească într-o formă inteligentă de autodidacticism.

Pe această linie se înscrie şi înclinația sa, poate pe alocuri uşor excesivă prin numărul mare al taxonomiilor evocate, spre teoretizare. Ea se manifestă vizibil în cel dintâi şi cel mai amplu capitol al lucrării (fapt care, înscriindu-se într-o îndelungată tradiție a clarificărilor conceptuale şi a aparatului metodologic căreia Sebastian Drăgulănescu îi rămâne, poate, prea îndatorat), unde se încearcă o ordonare – pe criterii proprii, dar validate de experiența parcurgerii unor repere bibliografice de primă mărime, de la Platon şi Aristotel până la Adrian Marino – a *haosului noțional*, cum îl numeşte autorul, care dăunează categoriei comicului, rămasă, încă din *Poetica* aristotelică, suficient de viciată (la nivelul etajelor superioare de înțelegere şi al încercărilor de hermeneutizare) prin comparație cu, de pildă, mult invocata categorie a tragicului. Punctul de plecare ține, inevitabil, de necesara inventariere diacronică a principalelor repere din aria comicologiei: spații largi se acordă dezbaterii dialogurilor platoniciene în care este tratată problema comicului, cu precădere dialogului *Philebos*, *Poeticii* aristotelice sau tratatelor purtând semnătura lui Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Henri Bergson.

Autorul vizitează mai apoi, în proporții digerabile, atât contribuțiile unor esteticieni (de la cele deja încetățenite, precum *Comicul şi tragicul. Perspectivă asupra teatrului şi istoriei sale* a lui Michel Meyer, *O estetică a urâtului* de Karl Rosenkranz sau *Ironia* lui Vladimir Jankélévitch până la încercările de aclimatizare, pe tărâm românesc, ale noțiunilor provenind din critica de idei europeană, dintre care merită amintite *Comicologia* lui Marian Popa sau *Humorul*, purtând semnătura lui Val. Panaitescu), cât şi pe acelea ale unor teore-

ticieni redutabili, din rândul cărora se detaşează de departe, prin greutatea ştiinţifică şi culturală, *Dicţionarul de idei literare* în care Adrian Marino face efortul, sincronic şi diacronic, de sistematizare a principalelor moduri posibile de definire a comicului, dar îl însoţeşte genial şi cu analiza principalelor funcţii ale acestui, până la urmă, mod de raportare la lume, inclusiv la lumea lingvistică. Pe urmele acestuia, Sebastian Drăgulănescu notează inspirat: „Comicul, a cărui principală determinare poate fi filosofică, morală sau psihologică, ajunge să se realizeze numai în urma *distanţării* (*s.a.*), al cărei prim moment este *detaşarea* (*s.a.*), posibilă prin exerciţiul *autoreflectării* (*s.a.*) lucide, prin dedublare. Iar procedeul fundamental este identificat de A. Marino în *Exagerarea caricaturală*”[3]. Un alt lucru util ni se pare, aici, clarificarea raporturilor dintre comic şi alte (sub-)categorii din imediata vecinătate, cum ar fi umorul şi figurile de gândire, din rândul cărora se detaşează, graţie ponderii masive în creaţia eminescian, ironia şi autoironia. Asociindu-se împărţirii, de către Val. Panaitescu, a „imperiului comic” în două mari „regate”, unul al umorului, iar celălalt al satirei, autorul citează, mai departe, cu folos din lucrarea mai sus menţionată: „Cele două mari regate ale comicului se separă prin poziţia lor *filozofică* (*s.a.*) şi *morală* (*s.a.*) esenţialmente diferită”[4], considerând, la pagina 92, că ironia, la rândul ei, s-ar putea regăsi de ambele părţi ale acestei divizări imaginare, pe când „surâsul humoristului este unul recuperator, profund omenesc, comprehensiv şi tolerant”. Dincolo de similitudini şi diferenţe, comicul rămâne, în accepţiunea lui Sebastian Drăgulănescu, o „*substanţă impură* (*s.a.*), la care participă socialul şi limbajul, expresia şi contextul, intertextualitatea şi, nu în rândul din urmă, disponibilitatea interpretului”[5].

---

[3] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, volumul I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 441, *apud* Sebastian Drăgulănescu, *op. cit.*, p. 90.

[4] Val. Panaitescu, *Humorul. Sinteză istorico-teoretică*, volumul al II-lea, Editura Polirom, Iaşi, p. 965.

[5] Sebastian Drăgulănescu, *op. cit.*, p. 45.

O parte substanţială a lucrării înregistrează registrele şi valenţele semnificative ale comicului în poezia eminesciană, surprinzând prin raportarea la texte care, până în acest moment, au fost discutate şi interpretate de pe poziţii diametral opuse. Astfel, în *Cu gândiri şi cu imagini* sunt descifrate şi analizate *autoironia* şi *destinul ironic* (*s.a.*), în *Glossă* ironia consonează cu, şi formularea autorului rămâne aici redutabilă, „adevărul paradoxului", conducând, într-unul din subcapitolele aferente părţii a doua, la o dezbatere convingătoare asupra comicului metafizic, în vreme ce poemul *Mureşanu* demonstrează validitatea ironiei sarcastice, iar *Demonism*, prin acida reacţie la Demiurgul cel Rău, pune în relaţie de legătură ironia şi grotescul. Practic, noile grile de lectură i-au devenit limpezi lui Sebastian Drăgulănescu în urma propriei experienţe didactice, din care aminteşte, amuzat, dar şi spre amuzarea virtualilor săi cititori, următoarele: „Se-ntâmplă, la câte o oră de literatură română, ca profesorul să citească un text cu fond grav, din Bacovia de pildă, şi la versurile *Sunt câţiva morţi în oraş, iubito* (…) printre elevi să se propage o subită hilaritate"[6]. Ce alt exemplu mai bun pentru a demonstra cât de importante sunt, pentru justa percepţie asupra unui text poetic, înţelegerea vocii, a tonalităţii, acele urme de netăgăduit pe care criticul literar, cvasi-detectivistic, trebuie să le desluşească în lumea de cuvinte, pentru ca apoi, rezonând cu ele, să-şi adecveze interpretarea?

Volumul cuprinde excelente pagini de critică şi hermeneutică literară, în care se poate cu uşurinţă urmări şi decela contribuţia proprie, originalitatea demersului întreprins de cercetătorul ieşean care are suficientă modestie încât să nu se plaseze pe sine într-o nefericită postură belicoasă atunci când se raportează, lucru inevitabil, la lecturile care-i preced travaliul hermeneutic, la clasicizatele contribuţii ale unui G. Ibrăileanu, G. Călinescu, Perpessicius, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Rosa del Conte sau Ioana Em. Petrescu. Întorcând ocheanul, modificând, altfel spus, unghiul de vedere şi înţelegere al poemelor, insistând mereu asupra necesarei schim-

---

[6] *Idem*, p. 102.

bări de perspectivă, Sebastian Drăgulănescu obligă, în fond, la meditație, la reconsiderarea propriu-zisă a ideației literare din spatele carnației textuale. Şi militează pentru ceea ce eminescologia a militat, la urma urmelor, în aceste ultime trei decenii, pentru o lectură vie, dinamizând clişeele şi capcanele în care „au căzut critici redutabili atunci când, din oboseală şi comoditate, au lucrat mereu cu aceleaşi instrumente, sau chiar seduşi fiind de oglinzile lor poznaşe". Şi aceasta pentru că, în accepțiunea sa, o critică serioasă a operei eminesciene îşi merită denumirea doar atunci când „ia în serios şi comicul, tratându-l ca atare"; neîndoielnic, seriozitatea nu şterge urmele umorului care-l însoțeşte pe autor la tot pasul, înclinat fiind acesta către spiritul de glumă, către ludic şi detensionarea discursului propriu care, în alt chip, n-ar mai fi convingător, după cum arată în continuare, atenționând asupra faptului că „atunci când critica serioasă devine excesiv de serioasă, comicul se ascunde din fața ei, păcălind-o"[7]. Nu lipseşte nici apetența pentru formulările memorabile, scriitura cercetătorului prețuind ea însăşi jocul de cuvinte şi idei, dar un joc originând în şi țintind către categoria superioară a comicului metafizic. Aşa, de pildă, *Glossa* îi apare drept o „*comedie a erorilor* (*s.a.*)… existențiale", iar comicul amar este asociat surâsului „care e fața gânditoare a unei mâhniri învinse".

Cât priveşte proza eminesciană, aceasta îl interesează cu precăderea prin prisma înțelegerii funcțiilor comicului. Dacă, în analiza poemelor deja menționate, Sebastian Drăgulănescu era interesat mai mult de registrele stilistice şi de figurile de gândire detectabile în texte în funcție de gradul de disponibilitate al cititorului, de vocea din spatele cuvintelor şi de tonul său, de data aceasta îl preocupă în mai mare şi rodnică măsură caracterul manipulator al unor texte precum *Contra-pagină* ori *Făt-Frumos din lacrimă*, strategiile retorice folosite de Mihai Eminescu şi complexitatea comicului din nuvelele *Sărmanul Dionis*, *Cezara* sau din *Avatarii faraonului Tlà*. O contribuție care merită toată atenția este şi

7 *Idem*, p. 103.

incursiunea analitică asupra a două proze aflate, estetic vorbind, cum punctează autorul cu justețe, la poli extremi: *Părintele Ermolachie Chisăliță* şi ultima proză eminesciană, *Moartea lui Ioan Vestimie*. Cea dintâi este descrisă drept o „piesă comică în totalitate, omogenă estetic, registrul comic fiind continuu, fără nici o fisură prin care s-ar putea strecura ideile grave”[8], iar în cea de-a doua sunt căutate semnele coabitării dintre umorul negru şi comicul absurd. *Geniu pustiu* este şi el supus noii grile de interpretare, de-a lungul unor pagini fascinante prin ineditul lor; de data aceasta teatrul şi teatralitatea, ca şi „*teatralizarea* (*s.a.*) constituie noduri ale realității dedublate şi, în dialectica dublului, maniere ironice de expresie”, fiindcă în acest loc „ideea de teatru e consubstanțială aceleia, mai largi, de *aparență mincinoasă* (*s.a.*), (…) falsitate artei antrenată fiind de falsitatea vieții”[9]. Componenta comică devine, sub lupa celui care o investighează pasionat, o modalitate de construcție a tramei epice şi, implicit, a atmosferei narațiunii; ea capătă, cu alte cuvinte, „un rol în economia narativă, *polarizând* (*s.a.*) atmosfera”[10], schematismul farsei extinzându-se, în unele proze, la întregul narativ.

Ironia în publicistica eminesciană completează, deşi grăbit şi lacunar, analiza comicului în opera eminesciană. Deşi dă senzația că stăpâneşte bine analiza acestei figuri heteromorfe, Sebastian Drăgulănescu nu mai purcede, credem, cu aceeaşi insistență la demontarea mecanismelor subiacente textului rezultat, e mai degrabă atent la coloratura stilistică şi la structura „alambicată intertextual” a ironiei decât la subterfugiile manipulatorii şi la abilitatea cu care Eminescu însuşi îşi hibridizează publicistica. Această ultimă parte a cărții oferă, dincolo de toate lipsurile ce i-ar putea fi imputate, plăcutul răgaz de a zăbovi în compania unei părți a jurnalismului românesc pe care gazetarul de la *Timpul* a adus-o la rangul de adevărată artă a cuvântului, indiferent

[8] *Idem*, p. 164.
[9] *Idem*, p. 175.
[10] *Idem*, p. 174.

dacă acesta din urmă omagiază sau persiflează, mistifică adevărul sau, dimpotrivă, îl proclamă răspicat. De reținut şi înclinația scriiturii către observația de finețe, în genul aceleia prezente la pagina 236: „Eminescu deține şi secretul de a ironiza şi elogia prin una şi aceeaşi *trăsătură de condei* (*s.a.*)”.

Concluzionând, cercetătorul anunță că „soliditatea ancorării în opera lui Eminescu a dimensiunii comice se datorează viziunii fundamental tragice, dublată de o constantă gândire sceptică, acea *filozofie primară*, cum o numeşte Allain Guillermou în *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, comentând *Cugetările sărmanului Dionis* (…) O crudă antiteză constituie conflictul şi motorul (…) lumii eminesciene, (…) o jovialitate în amărăciune care este, poate, umoarea proprie a *cinicului nesperios* (*s.a.*)”[11]. Demersul său nu este, propriu-zis, unul deconstructivist, ci mai degrabă unul proiectat, gândit pentru a construi punțile necesare *actualizării* operei eminesciene, pentru a intra, cum se spune, în rând cu lumea noilor perspective de lectură şi interpretare, pentru a rezona cu datele hermeneutice permanent fertile ale istovitoarelor texte canonice.

[11] *Idem*, p. 248.

Mihai Eminescu: bibliografie selectivă
– 2013 –

Camelia STUMBEA, Irina PORUMBARU, Elena BONDOR
Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu”, Iaşi

A. OPERA

EMINESCU, Mihai. **A l’étoile**. Traducere de Cristina Tătaru. În: *Tribuna* (Cluj-Napoca), An. 12, 2013 apr. 16-30, nr. 255, p. 2.

EMINESCU, Mihai. **Adânca mare…** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 iun., nr. 6 (54), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Adânca mare…** În: *Poezia* (Iaşi), An. 19, 2013 toamnă, nr. 3 (65), p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Atât de fragedă = Telle Frêle est tendre; La steaua = A cette étoile au firmament**. Traducere de Tatiana Rădulescu. În: *Orizont literar contemporan* (Iaşi), An. 6, 2013 ian.-febr., nr. 1 (33), p. 3-4.

EMINESCU, Mihai. **Basarabia – pământ românesc samavolnic răpit**. Antologie, prefaţă şi note de D. Vatamaniuc. Bucureşti: Saeculum Vizual, 2013, 240 p.

EMINESCU, Mihai. **Basme**. Bucureşti: Litera, 2013, 160 p.

EMINESCU, Mihai. **Cărţile.** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 dec., nr. 12 (60), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie!** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 ian., nr. 1 (49), p. 4.

EMINESCU, Mihai. **Cine-i? (I).** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 iul., nr. 7 (55), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Cine-i? (II).** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 aug., nr. 8 (56), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Colinde.** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 dec., nr. 12 (60), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Confesiuni (I).** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 sept., nr. 9 (57), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Confesiuni (II).** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 oct., nr. 10 (58), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Confesiuni (III).** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 nov., nr. 11 (59), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Departe sunt de tine**. În: *Luceafărul de dimineață*, 2013 ian., nr. 1 (1031), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Floare albastră – Myosotis**. Selecţie şi traducere în limba franceză: Ligia Holuță; ilustrații: Luminița Penişoară. [Arad]: Nigredo, 2013.

EMINESCU, Mihai. **Frumoasă-i...: versuri alese**. Ediție îngrijită, biobibliografie şi referințe critice de Sanda-Maria Ardeleanu şi Alexandrina Ioniță. Iaşi: Demiurg Plus, 2013, 155 p. (Dactile; 1)

EMINESCU, Mihai. **Glossă**. În: *Observator cultural*, An. 13, 2013 ian. 10-16, nr. 398 (656), p. 3.

EMINESCU, Mihai. **[Mai am un singur dor].** În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 ian., nr. 1 (154), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Misterele nopții (I).** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 mart., nr. 3 (51), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Misterele nopții (II).** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 apr., nr. 4 (52), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Nu e steluță.** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 mai, nr. 5 (53), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Oda (în metru antic) = Oda (en métrica antigua); Glossa**. Traducere de Mario Castro Navarrete. În: *Rapsodia* (Sibiu), An. 10, 2013 ian., nr. 101, p. 52-54.

EMINESCU, Mihai. **Opere**. Bucureşti: Național, 2013, 11 vol.

EMINESCU, Mihai. **Opere**. Ed. critică îngrijită de Perpessicius. Iaşi: Tipo Moldova, 2013.

EMINESCU, Mihai. **Opere: (poezii).** Ed. cronologică, note, comentarii şi variante: Nic Georgescu; pref: Eugen Simion. Bucureşti: Editura Fundației Naționale pentru Ştiință şi Artă, 2013.

EMINESCU, Mihai. **Poésies**. Présentation et version française par Écaterina Chifu. Buzău: Editgraph, 2013, 112 p.: fotogr.

EMINESCU, Mihai. **Poesii** [resursă electronică]. Bucureşti: Casa Radio, 2013, 4 CD-uri. Interpretări istorice din Arhivele Radio România.

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Ed. a 2-a, revăzută. Iaşi: Sedcom Libris, 2013, 185 p.

EMINESCU, Mihai. **Poezii postume (Patria vieții e numai prezentul, Numai poetul, Lebăda, După ce atâta vreme)**. În: *Baaadul literar* (Bârlad), An. 7, 2013 febr.-mai, nr. 1-2 (24-25), p. 9.

EMINESCU, Mihai. **Prin nopți tăcute.** În: *Poezia* (Iaşi), An. 19, 2013 vară, nr. 2 (64), p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Privesc oraşul - furnicar**. În: *Poezia* (Iaşi), An. 19, 2013 toamnă, nr. 4 (66), p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Rugăciune.** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 ian., nr. 1 (49), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **S-a dus.** În: *Poezia* (Iaşi), An. 19, 2013 primăvară, nr. 1 (63), p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Sfântul pământ al Transilvaniei. Transilvania sub dualismul austro-ungar**. Ediția a 2-a. Antologie, prefață, note şi comentarii de D. Vatamaniuc. Bucureşti: Saeculum Vizual, 2013, 288 p.

EMINESCU, Mihai. **Steaua vieții.** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 febr., nr. 2 (50), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Strigoii**. În: *Fereastra* (Mizil), An. 10, 2013 ian., nr. 1, p. 5-6.

EMINESCU, Mihai. **Timpul lui Eminescu**. În: *Fereastra* (Mizil), An. 10, 2013 ian., nr. 1, p. 4.
Fragment din volumul „Mihai Eminescu. Publicistică", Chişinău, Editura Cartea Moldovenească, 1990.

EMINESCU, Mihai. **Toate-s vechi şi nouă toate… [XII].** În: *Curtea de la Argeş*, An. 4, 2013 ian., nr. 1, p. 2.

EMINESCU, Mihai. **Toate-s vechi şi nouă toate… [XIII]**. În: *Curtea de la Argeş*, An. 4, 2013 febr., nr. 2, p. 2.

EMINESCU, Mihai. **Toate-s vechi şi nouă toate… [XIV].** În: *Curtea de la Argeş*, An. 4, 2013 mart., nr. 3, p. 2.

B. ISTORIE ŞI CRITICĂ LITERARĂ

ABĂLAŞEI-DONOSĂ, Constanța. **Avem nevoie de Eminescu** [album]. Editor Nicolae Băciuț. Prefață de Î.P.S. Dr. Casian Crăciun. Târgu-Mureş: Editura Nico, 2013, 86 p.

ANCA, George. **Post-eminescologie**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 sept., nr. 9 (162), p. 30, 37.
Tudor Nedelcea, „Eminescu", Bucureşti, Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, 2013.

ANCA, George. **Post-eminescologie**. În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 oct., nr. 142, p. 9569.

APOPEI-PISTOL, Alina. **Mircea Radu Iacoban, „Printre alte cărți" (vol. II)**. În: *Pro Saeculum*, An. 12, 2013 apr. 15 - iun 1, nr. 3-4 (87-88), p. 142-144.
Cronică la Mircea Radu Iacoban, „Printre (alte) cărți", vol. II, Iaşi, Editura DANA Art, 2012. O secțiune a cărții revine „şi problematicii receptării operei şi a biografiei lui Mihai Eminescu, în ultimele decenii, prin notații reunite sub titulatura «La Eminescu»".

BACIU, Gheorghe. **Rapoartele revizorului şcolar Mihai Eminescu despre învățământul rural din județul Iaşi**. În: *Dacia literară*, An. 24, 2013 ian.-febr., nr. 1-2 (112-113), p. 69-75.
Sunt reproduse integral trei rapoarte aflate în Colecția Documente a Arhivelor Statului din Iaşi (nr. 202/10 aug. 1875, nr. 306/11 dec. 1875 şi nr. 331/16 dec. 1875).

BARBU, Constantin. **Eminescu. Istorisirea celei mai cumplite crime din istoria României**. În: *Tribuna* (Cluj-Napoca), An. 12, 2013 ian. 16-31, nr. 249, p. 4-6.

BARTA, Rozalia. **Eminescu nestins**. În: *Familia română* (Baia Mare), An. 14, 2013 apr., nr. 1, p. 84-89.

BÂRSAN ZAMFIRESCU, Violeta. **Clasicism în creația eminesciană**. În: *Dacia literară*, An. 24, 2013 ian.-febr., nr. 1-2 (112-113), p. 76-80.
Eseu premiat la Festivalul-concurs „Porni Luceafărul…”, Botoşani.

BEJENARU, Ionel. **Eminescu – 163 de ani de nemurire. Mihai Eminescu şi satira.** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 ian., nr. 1 (49), p. 8.
Constantin Ioan Mighiu, „Mihail Eminescu – Genialul botoşănean uitat de botoşăneni”, Botoşani, Tipografia B. Saidan, 1929.

BHOSE, Amita. **Cosmologia lui Eminescu**. Bucureşti: Cununi de Stele, 2013, 223 p.

BHOSE, Amita. **Eminescu şi Tagore**. Bucureşti: Cununi de Stele, 2013, 160 p.

BHOSE, Amita. **India – şapte noi emisiuni radiofonice: Teatrul antic indian; Sărbătoarea primăverii; Recviem pentru Rajiv; Mahabharata; Bhagavad Gita; Avatara; Eminescu şi Tagore.** Text îngrijit de Liviu Bordaş. În: *Viața românească*, Vol. 106, 2013 mai-iun., nr. 5-6, p. 213-231.

BLIDAR, Eleonora. **Conflictul Eminescu – Lahovary**. În: *Amurg sentimental* (Bucureşti), An. 19, 2013 mart., nr. 3, p. 3.

BODEA, George. **„Gând purtat de dor”**. În: *Dacia literară*, An. 24, 2013 mai-iun., nr. 5-6 (116-117), p. 26-27.
Ioan Țicalo, „Dor… în concepția lui Mihai Eminescu”, Câmpulung Moldovenesc, Biblioteca Miorița, 2012.

BORBÉLY, Ştefan. **Eminescu în cheie deconstructivistă**. În: *Contemporanul. Ideea europeană*, An. 24, 2013 mai, nr. 5 (734), p. 5.
Florina Ilis, „Viețile paralele”, Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

BUDA, Roxana Adelina. **Iubita şi lumea în „De ce mă-ndrept ş-acum…”** În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S.

Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 225-229.

BULEU, Constantina Raveca. **Eminescu reconsiderat**. În: *Contemporanul. Ideea europeană*, An. 24, 2013 sept., nr. 9 (738), p. 10.
Adrian Dinu Rachieru, „Despărțirea de Eminescu?”, Uzdin, Tibiscus, 2012.

BUSUIOC, Nicolae. **Aperto libro**. În: *Cronica veche*, An. 3 (48), 2013 iun.-iul., nr. 6-7 (29-30), p. 8.
Conține, sub titlul „Eminescu enciclopedic”, o cronică a volumului „Mihai Eminescu. Dicționar enciclopedic” publicat de Mihai Cimpoi la Chişinău, Editura Gunivas, 2012.

CÂRLUGEA, Zenovie. **Eminescu – mitograme ale daco-românității.** Iaşi: Editura Tipo Moldova, 2013, 252 p.

CERNICA, Doina. **Nedespărțirea de Eminescu**. În: *Cronica veche*, An. 3 (48), 2013 ian., nr. 1 (24), p. 7.
Adrian Dinu Rachieru, „Despărțirea de Eminescu?”, Uzdin, Tibiscus, 2012.

CIFOR, Lucia. **Eminescologia din perspectiva unui comparatist literar: Zoe Dumitrescu-Buşulenga.** În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 205-210.

CIFOR, Lucia. **Muntele în imaginarul poetic eminescian. Perspective hermeneutice**. În: *Caietele de la Putna*, 2013, nr. 6, p. 42-53.
Comunicare susținută la cel de-al VI-lea Colocviu al Fundației „Credință şi Creație – Maica Benedicta”, intitulat „Muntele – metaforă fundamentală. Relief concret şi ascensiune spirituală” (22-24 august 2012, Mănăstirea Putna).

CIMPOI, Mihai. **Mihai Eminescu: dicționar enciclopedic**. Chişinău: Gunivas, 2013, 584 p.: fotogr. Conține rezumat în lb. română, germană, engleză, franceză, italiană, spaniolă şi rusă.

CIMPOI, Mihai. **Personalitatea lui Eminescu**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 ian., nr. 1 (154), p. 13-15.

CIUBOTARU, Iulian Marcel. **Contribuții la activitatea de revizor şcolar a lui Mihai Eminescu**. În: *Dacia literară*, An. 24, 2013 mai-iun., nr. 5-6 (116-117), p. 18-25.

CODREANU, Theodor. **Antropogonie eminesciană**. În: *Dacia literară*, An. 24, 2013 mai-iun., nr. 5-6 (116-117), p. 28-30.
Carmina Mimi Cojocaru, „Antropogonia eminesciană”, Iaşi, Junimea, 2012.

CODREANU, Theodor. **Basarabia eminesciană**. Iaşi: Junimea, 2013, 244 p. (Eminesciana. Serie nouă ; 17).

CODREANU, Theodor. **Eminescu în captivitatea „nebuniei”**. Ediție revăzută şi adăugită. Iaşi: Tipo Moldova, 2013, 367 p. (Academica).

CODREANU, Theodor. **Eminescu şi Basarabia dreptului.** În: *Însemnări ieşene*, An. 5, 2013 mart.-apr., nr. 3-4, p. 82-89.
„Din studiul în pregătire, «Basarabia eminesciană»”.

CODREANU, Theodor. **Eminescu şi cartea (pornind de la ediția N. Georgescu) (I)**. În: *Convorbiri literare*, An. 147, 2013 mart., nr. 3 (207), p. 116-118.

CODREANU, Theodor. **Eminescu şi cartea (pornind de la ediția N. Georgescu) (II)**. În: *Convorbiri literare*, An. 147, 2013 apr., nr. 4 (208), p. 143-145.

CODREANU, Theodor. **Eminescu şi cartea (pornind de la ediția N. Georgescu) (III)**. În: *Convorbiri literare*, An. 147, 2013 mai, nr. 5 (209), p. 118-122.

CODREANU, Theodor. **Eminescu şi cartea (pornind de la ediția N. Georgescu) (IV)**. În: *Convorbiri literare*, An. 147, 2013 iun., nr. 6 (210), p. 108-110.

CODREANU, Theodor. **Eminescu şi cartea (pornind de la ediția N. Georgescu) (V)**. În: *Convorbiri literare*, An. 147, 2013 iul., nr. 7 (211), p. 114-118.

CODREANU, Theodor. **Un precursor al transmodernismului**. În: *Tribuna* (Cluj-Napoca), An. 12, 2013 iul. 16-31, nr. 261, p. 12-13.
Studiu despre exegeza eminesciană a lui George Popa.

CODREANU, Theodor. **Răul dinlăuntru**. În: *Bucovina literară*, An. 24, 2013 ian.-iul., nr. 1-7 (263-269), p. 19-25.
Fragmente din cartea „Basarabia eminesciană”, Iaşi, Junimea, 2013.

CODRESCU, Grigore. **Eminescu între detractori, eminescologi şi… detectivi**. În: *Plumb* (Bacău), An 9, 2013 mart., nr. 72, p. 3.
Adrian Dinu Rachieru, „Despărțirea de Eminescu?”, Uzdin, Tibiscus, 2012.

CODRESCU, Răzvan. **Eminescu şi credința**. Bucureşti: Editura „Lumea credinței”, 2013, 140 p.

COPCEA, Florian. **Conştiința europenității, exprimată în lirica eminesciană**. În: *Curtea de la Argeş*, An. 4, 2013 ian., nr. 1, p. 7-8, 21.

COPILU-COPILLIN, Dumitru. **Ce reprezintă universul literar eminescian**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 iun., nr. 6 (159), p. 16-17.

COPILU-COPILLIN, Dumitru. **Eminescu în perspectivă universală. Reconstituiri şi restituiri**. Târgovişte: Bibliotheca, 2013, 230 p.

COPILU-COPILLIN, Dumitru. **Eminescu universal. Preliminarii**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 sept., nr. 9 (162), p. 84-85, 94.

COPILU-COPILLIN, Dumitru. **Eminescu universal. Primele manifestări – ultimul deceniu de viață al poetului**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 oct., nr. 10 (163), p. 47-49.

COPILU-COPILLIN, Dumitru. **Eminescu universal. Receptarea în publicații de limba germană**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 nov.-dec., nr. 11-12 (164-165), p. 93-95.

COPILU-COPILLIN, Dumitru. **Vocația şi valoarea universală a creației eminesciene**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 iul.-aug., nr. 7-8 (160-161), p. 19-22.

CORNEANU, Luminița. **Regăsirea lui Eminescu**. În: *Luceafărul de dimineață*, 2013 mart., nr. 3 (1033), p. 5.
Florina Ilis, „Viețile paralele”, Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

COŞEREANU, Valentin. **Eminescu şi dualismul austro-ungar; realități istorice, viziuni publicistice**. În: *Caiete critice*, 2013, nr. 1 (303), p. 10-16.

COŞEREANU, Valentin. **Eminescu – teoretizările gazetarului. Funcționarii imperiali şi *pătura superpusă* eminesciană**. În: *Caiete critice*, 2013, nr. 6 (308), p. 54-63.

COŞEREANU, Valentin. **1.5 Europenismul Eminoviceştilor.** În: *Hyperion* (Botoşani), An. 31, 2013, nr. 1-2-3 (225-226-227), p. 114-118.
Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu.

COŞEREANU, Valentin. **Identitatea românească la granița imperiului – Eminescu şi Aron Pumnul: impactul cernăuțean**. Bucureşti: Editura Muzeului Național al Literaturii Române, [2013], 286 p. (Aula Magna)

COZMEI, Ion. **Eminescu şi descendenții săi pe linie paternă din satul Călineşti Cuparencu**. În: *Plumb* (Bacău), An 9, 2013 ian., nr. 70, p. 5.
Adrian Dinu Rachieru, „Despărțirea de Eminescu?", Uzdin, Tibiscus, 2012.

CREȚU, Bogdan. **Viețile postume ale lui Eminescu (I)**. În: *Observator cultural*, An. 14, 2013 mart. 7-13, nr. 406 (664), p. 10.
Florina Ilis, „Viețile paralele", Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

CREȚU, Bogdan. **Viețile postume ale lui Eminescu (II)**. În: *Observator cultural*, An. 14, 2013 mart. 14-20, nr. 407 (665), p. 12.
Florina Ilis, „Viețile paralele", Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

CUBLEŞAN, Constantin. **Eminescu. Polimorfismul operei (Cornel Munteanu)**. În: *Dacia literară*, An. 24, 2013 ian.-febr., nr. 1-2 (112-113), p. 81-83.
Cornel Munteanu, „Eminescu. Polimorfismul operei". Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.

CUBLEŞAN, Constantin. **(In)actualitatea lui Eminescu**. În: *Dacia literară*, An. 24, 2013 mai-iun., nr. 5-6 (116-117), p. 31-33.
Florin Oprescu, „(In)actualitatea lui Eminescu. Izomorfismele canonului literar", Bucureşti, Editura Contemporanul, 2010.

CUBLEŞAN, Constantin. **La mormântul lui Aron Pumnul (I).** În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 159-176.
„Partea de început a studiului «Elegiile funebre», în curs de elaborare".

CUBLEŞAN, Constantin. **Romanul mitului Eminescu**. În: *Contemporanul. Ideea europeană*, An. 24, 2013 sept., nr. 9 (738), p. 11.
Florina Ilis, „Vieţile paralele”, Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

CUBLEŞAN, Victor. **Locul unde se întâlnesc două vieţi paralele**. În: *Steaua*, An. 64, 2013 mai-iun., nr. 5-6 (775-776), p. 53-54.
Florina Ilis, „Vieţile paralele”, Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

CUZMICI, Loredana. **Personajul Eminescu.** În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 177-191.

DĂNILĂ, Ioan. **Dor de Eminescu**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 febr., nr. 2 (522), p. 13.
Ioan Ţicalo, „Dor… în concepţia lui Eminescu”, Câmpulung Moldovenesc, „Biblioteca Mioriţa”, 2012.

DERŞIDAN, Ioan. **Eminescu şi aventura istoriei**. În: *Transilvania* (Sibiu), An 41, 2013, nr. 4, p. 54-60.

DIACONESCU, Traian. **„Glossa”. Carnaval social şi satiră metafizică.** În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 134-144.

DIACONESCU, Traian. **„Il dolce di morir desio”. Un motiv liric la Petrarca şi Eminescu.** În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 71-82.

DIMISIANU, Gabriel. **Despre Eminescu.** În: *România literară*, An. 45, 2013 febr. 15, nr. 7, p. 5.
Florina Ilis, „Vieţile paralele”, Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

DINIŢOIU, Adina. **Mărturiile contemporanilor despre Eminescu**. În *Observator cultural*, An. 14, 2013 nov. 21-27, nr. 442 (700), p. 15.
„Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieţi spusă de contemporani”. Selecţie, note, cronologie şi prefaţă de Cătălin Cioabă, Bucureşti, Humanitas, 2013.

DOBRESCU, Constantin; BĂJENARU, Carmen. **Opera şi personalitatea lui M. Eminescu reflectate în presă [I].** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 apr., nr. 136, p. 9058.

DOBRESCU, Constantin; BĂJENARU, Carmen. **Opera şi personalitatea lui M. Eminescu reflectate în presă [II].** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 mai, nr. 137, p. 9158.

DOBRESCU, Constantin; BĂJENARU, Carmen. **Opera şi personalitatea lui M. Eminescu reflectate în presă [III].** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 iun., nr. 138, p. 9258.

DOBRESCU, Constantin; BĂJENARU, Carmen. **Opera şi personalitatea lui M. Eminescu reflectate în presă [IV].** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 iul., nr. 139, p. 9358.

DOCA, Gheorghe. **Un model matematic pentru Eminescu**. În: *Cultura* (Bucureşti), An. 8, 2013 iun. 13, nr. 20, p. 18-19.

DORCU, Florin Cătălin. **Magia în opera lui Mihai Eminescu**. Iaşi: Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", 2013, 28 p. Rezumatul tezei de doctorat. Conducător ştiinţific, prof. univ. dr. Viorica S. Constantinescu.

DORCU, Florin. **Metempsihoza la Eminescu şi Gautier [I].** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 ian., nr. 133, p. 8821-8822.

DORCU, Florin. **Metempsihoza la Eminescu şi Gautier [II].** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 iun., nr. 138, p. 9281.

DORCU, Florin. **Metempsihoza la Eminescu şi Gautier [III].** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 iul., nr. 139, p. 9379.

DORCU, Florin. **Tipuri de iniţiere în opera eminesciană.** În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 146-156.

DRAGOMIRESCU, Daniel. **Dumitru V. Marin şi un pariu cultural.** În: *Nord literar* (Baia Mare), An. 11, 2013 oct., nr. 10 (125), p. 5.
Dumitru V. Marin, „Cu Eminescu, dascăl de suflet: studii şi adnotări istorico-literare", vol. 1, Iaşi, Editura Pim, 2013.

DRĂGAN, Gheorghe. **M. Eminescu: un editorial pascal.** În: *Plumb* (Bacău), An. 9, 2013 mai, nr. 74, p. 1.

DRĂGOIANU, Any. **Un destin tragic: Veronica Micle.** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 ian., nr. 133, p. 8772-8773.

DUCAN, Răzvan. **„Eminescu”, evocare cinematografică, sau filmul ce-şi aşteaptă realizarea**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 aug., nr. 8 (56), p. 5-7.
Scurtă prezentare a filmului „Un bulgăre de humă”, scenariul Mircea Radu Iacoban în colaborare cu Nicolae Mărgineanu, regia Nicolae Mărgineanu, 1989. Adrian Pintea în rolul lui Eminescu. Cronică la volumul publicat de Ion Brad, Cristina Crăciun, Victor Crăciun, „Eminescu – evocare cinematografică”, Liga Culturală pentru Unitatea Românilor de Pretutindeni, Editura Semne, 2009.

DUCAN, Răzvan. **Eminescu în fotografii**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 sept., nr. 9 (57), p. 7-8.

DUDĂU, Ana-Maria. **Atitudinea satirică eminesciană**. În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 nov., nr. 11 (59), p. 39.

DULĂU, Alexandra Viorica. **Guy de Maupassant şi Eminescu: simple coincidenţe?** În: *Steaua*, An. 64, 2013 mai-iun., nr. 5-6 (775-776), p. 73-74.

DUMITRIU, Anton. **Jurnal de idei (XII)**. În: *Tribuna* (Cluj-Napoca), An. 12, 2013 oct. 16-31, nr. 267, p. 3.
Conţine capitolul „Eminescu şi folklorul”.

DUMITRIU, Anton. **Jurnal de idei (XV)**. În: *Tribuna* (Cluj-Napoca), An. 12, 2013 dec. 1-15, nr. 270, p. 3.
Conţine capitolul „Eminescu şi filosofia indiană”.

DUMITRU V. Marin. **Cu Eminescu, dascăl de suflet: studii şi adnotări istorico-literare**. Iaşi: Pim, 2013, 172 p.

DUR, Ion. **Celălalt Eminescu**. În: *Euphorion* (Sibiu), An. 24, 2013 mart.-apr., nr. 3-4, p. 11.

DUR, Ion. **Tot la Eminescu aţi rămas?!** În: *Euphorion* (Sibiu), An. 24, 2013 ian.-febr., nr. 1-2, p. 11.

FILIP, Terezia. **Eminescu – Farmecul hipnotic al frumuseții**. În: *Nord literar* (Baia Mare), An. 11, 2013 iul.-aug., nr. 7-8 (122-123), p. 17, 21.

FILIP, Terezia. **Farmecul hipnotic al iubirii – efectele lui neantice (II)**. În: *Gând românesc* (Alba Iulia), An. 7, 2013 iul., nr. 3 (59), p. 5-11.
În poezia lui Mihai Eminescu.

FILIP, Terezia. **Frumusețe, farmec, beatitudine**. În: *Gând românesc* (Alba Iulia), An. 7, 2013 iun., nr. 2 (58), p. 7-14.
În poezia lui Mihai Eminescu.

FILIP, Terezia. **Metafora „florii fertile" sau poezia ca veşmânt al adevărului**. În: *Gând românesc* (Alba Iulia), An. 6, 2013 ian., nr. 1 (53), p. 7-16.
În poezia lui Mihai Eminescu.

FILIP, Terezia. **Mihai Eminescu. Reverie arhitecturală şi simbolism poetic: temple, cetăți, castele, palate, dom**e. În: *Nord literar* (Baia Mare), An. 11, 2013 ian., nr. 1 (116), p. 8, 14.

FILIP, Terezia. **Ritmuri eminesciene şi sensuri neantice (III): clătinare, legănare, oglindire, adâncire, somn**. În: *Gând românesc* (Alba Iulia), An. 7, 2013 aug., nr. 4 (60), p. 15-20.

GÂRBEA, Horia. **Muza dintre Caragiale şi „Eminul flambat"**. În: *Luceafărul de dimineață*, 2013 sept., nr. 9 (1039), p. 5.
Elena Vulcănescu, „Veronica Micle, muza dintre Eminescu şi Caragiale", Iaşi, Editura Convorbiri Literare, 2012.

GEANĂ, Traian-Ioan. **Insula lui Euthanasius ca teritoriu al paradoxului aletheic**. **Adevăr şi iubire în „Cezara"**. În: *Viața românească*, Vol. 108, 2013 mart.-apr., nr. 3-4, p. 58-67.

GEORGESCU, N. **Arta de a scrie pe vremea lui Eminescu (8).** În: *Însemnări ieşene*, An. 5, 2013 ian., nr. 1, p. 78-83.

GEORGESCU, N. **O zi din viața lui Eminescu (28 iunie 1883). Dosar de presă**. Bucureşti: Floare albastră, 2013, 274 p.

GEORGESCU, N. **Scenariul probabil al ediției princeps Eminescu (1).** În: *Însemnări ieşene*, An. 5, 2013 febr., nr. 2, p. 73-79.

GEORGESCU, N. **Scenariul probabil al ediției princeps Eminescu (2).** În: *Însemnări ieşene*, An. 5, 2013 mart.-apr., nr. 3-4, p. 74-81.

GEORGESCU, N. **Scenariul probabil al ediției princeps Eminescu (3).** În: *Însemnări ieşene*, An. 5, 2013 mai, nr. 5, p. 76-81.

GEORGESCU, N. **Scenariul probabil al ediției princeps Eminescu (4).** În: *Însemnări ieşene*, An. 5, 2013 iun., nr. 6, p. 62-67.

GEORGESCU, N. **Scenariul probabil al ediției princeps Eminescu (5).** În: *Însemnări ieşene*, An. 5, 2013 iul.-aug., nr. 7-8, p. 68-73.

GEORGESCU, N. **Scenariul probabil al ediției princeps Eminescu (6).** În: *Însemnări ieşene*, An. 5, 2013 sept., nr. 9, p. 64-71.

GEORGESCU, N. **Scenariul probabil al ediției princeps Eminescu (7).** În: *Însemnări ieşene*, An. 5, 2013 oct., nr. 9, p. 66-73.

GIURGIU, Silvia. **Spectacolul cunoaşterii. Premisele unui teatru non-dramatic în tradiția japoneză şi în proiectele eminesciene.** În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 115-133.

GÎRMACEA, Gabriela. **Prof. Nicolae Georgescu: „Este nevoie de o instituție Eminescu”**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 ian., nr. 1 (521), p. 12-13.
Interviu cu Nicolae Georgescu, realizat de Gabriela Gîrmacea.

GOJA, Anca. **Eminescu a trecut Tisa, ajungând în Apşa de Jos**. În: *Familia română* (Baia Mare), An. 14, 2013 apr., nr. 1, p. 73-75.

GOLDIŞ, Alex. **Codul lui Eminescu.** În: *România literară*, An. 45, 2013 ian. 11, nr. 1-2, p. 10.
Florina Ilis, „Viețile paralele”, Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

GOLOGOȚ, Corina. **„Timpul” de-a lungul vremii**. În: *Timpul* (Iaşi), An. 13, 2013 nov., nr. 176, p. 14-15.
Conține capitolul „Eminescu la «Timpul» bucureştean” (p. 15).

GOMBOŞ, Stelian. **Eminescu şi biserica (I)**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 iun., nr. 6 (54), p. 4.

GOMBOŞ, Stelian. **Eminescu şi biserica (II)**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 iul., nr. 7 (55), p. 6-7.

GONGONEA, Silviu. **Rescrierea biografiei, şansa unui scriitor**. În: *Mozaicul* (Craiova), An. 16, 2013, nr. 6 (176), p. 6.
Florina Ilis, „Vieţile paralele", Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

GRĂDINARIU, Mihaela. **Pedagogia unui „cinic nesperios"**. În: *Cronica veche*, An. 3 (48), 2013 febr., nr. 2 (25), p. 8.
Sebastian Drăgulănescu, „Eminescu şi comicul. Strategii şi stratageme artistice", Iaşi, Editura ALFA, 2012.

GRUIA, Lucian. **„Balada sărmanului pescar" de Valeriu Stancu şi „Luceafărul" eminescian**. În: *Cronica*, An. 49, 2013 iul.-aug, nr. 7-8, p. 18-19.
Comparaţie între poemul lui Valeriu Stancu cu titlul „Balada sărmanului pescar" (publicat în volumul „Ceremonia risipirii I") şi „Luceafărul" de Mihai Eminescu.

HĂRĂNGUŞ, Florentina. **Eminescu şi mitul romantic al Edenului erotizat**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 ian., nr. 1 (49), p. 14-15.

HODOROGEA, Vasile. **Mihai Eminescu, Luceafărul poeziei româneşti n-a fost ateu**. În: *Rapsodia* (Sibiu), An. 10, 2013 mart., nr. 103, p. 12-13.

HORVAT, Săluc. **Lecturi eminesciene.** În: *Nord literar* (Baia Mare), An. 11, 2013 ian., nr.1 (116), p. 9.

HORVAT, Săluc. **Eugen Simion, editor al manuscriselor lui Eminescu.** În: *Nord literar* (Baia Mare), An. 11, 2013 mai, nr. 5 (120), p. 4.
Anca Silvia Bogdan şi Marin Diaconu, „Avatarii ale manuscriselor Eminescu", Bucureşti, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2009.

HORVAT, Săluc. **Mihai Eminescu: repere biobibliografice (dicţionar cronologic)**. Cuvânt despre Eminescu de Mircea Popa. Ediţie revăzută şi adăugită. Iaşi: Tipo Moldova, 2013, 309 p. (Academica).

HUIBAN, Victoria. **În căutarea fericirii: eminesciana „Floare albastră”**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 mai, nr. 5 (525), p. 12-13.

IACOB, Livia. **Cîteva note nouă despre vechiul Eminescu**. În: *Convorbiri literare*, An. 147, 2013 oct., nr. 10 (214), p. 120-123.
Despre poemele eminesciene „Mă-ntrebai, dragă, -ntr-o zi” şi „De-ar fi mijloace”.

ILIE, Emanuela. **Un subiect aproape uitat: Clasicii junimişti şi folclorul**. În: *Cronica*, An. 48, 2013 ian., nr. 1, p. 10.
Adela Drăucean, „Clasicii junimişti şi folclorul”, Arad, Editura Universităţii „Aurel Vlaicu”, 2012. Autoarea investighează raportul dintre operele lui Eminescu, Creangă, Caragiale şi Slavici cu literatura populară.

ILINCAN, Vasile. **Eminescu – ziarist la „Timpul”: icoane vechi şi icoane nouă: studiu lingvistic, antologie de texte, comentarii, bibliografie şi indice de autori**. Suceava: Editura Universităţii Ştefan cel Mare, 2013, 256 p.

IONESCU, Gelu. **Golul dintre paralele**. În: *Apostrof*, An. 24, 2013, nr. 9 (280), p. 12-13.
Florina Ilis, „Vieţile paralele”, Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

IONESCU-BUCOVU, Ion. **Caragiale şi Eminescu.** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, nr. 133, ian. 2013, p. 8753.

IONESCU-BUCOVU, Ion. **Eminescu, evreii şi Unirea Principatelor.** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 ian., nr. 133, p. 8754-8755.

IONESCU-BUCOVU, Ion. **Eminescu şi teatrul.** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 ian., nr. 133, p. 8756-8757.

IONESCU-BUCOVU, Ion. **O împătimită de Eminescu**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 mai, nr. 5 (53), p. 82.
Constanţa Abălaşei-Donosă, „Avem nevoie de Eminescu”, Târgu-Mureş, Editura NICO, 2013.

IONESCU-BUCOVU, Ion. **Mitul Eminescu sau de la om la geniu.** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 iun., nr. 6 (54), p. 6-7.

IONIŢĂ, Puiu**. „Împărat şi proletar” – de la ideologia luminilor la estetica romantică.** În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 82-114.

IOSUB, Nicolae. **Mihai Eminescu şi credinţa.** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 ian., nr. 1 (49), p. 12-13.

IOSUB, Nicolae. **Mihai Eminescu şi Vasile Alecsandri.** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 oct., nr. 10 (58), p. 8-10.

IOSUB, Nicolae. **O fotografie a lui Eminescu.** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 sept., nr. 9 (57), p. 4-5.

IOSUB, Nicolae. **Societatea „Arboroasa" şi Mihai Eminescu.** În: *Luceafărul* (Botoşani), An. 5, 2013 dec., nr. 12 (60), p. 13-15.

JICU, Adrian. **Cine se teme de xenofobia lui Mihai Eminescu?** În: *Ateneu*, An. 49, 2013 ian., nr. 1 (521), p. 11.

JICU, Adrian. **Codul lui Eminescu**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 iun., nr. 6 (526), p. 3.
Florina Ilis, „Vieţile paralele", Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

JICU, Adrian. **Coordonate ale identităţii naţionale în publicistica lui Mihai Eminescu: context românesc şi context european**. Bucureşti: Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, [2013], 256 p. (Aula Magna)

JICU, Adrian. **Theodor Codreanu - pro Basarabia, via Eminescu**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 sept., nr. 9 (529), p. 3.
Theodor Codreanu, „Basarabia eminesciană", Iaşi, Editura Junimea, 2013.

LETEANU, Irina Olga. **Simbolistica apei în literatură: o introducere.** În: *Plumb* (Bacău), An. 9, 2013 apr., nr. 73, p. 12.
Simbolistica apei în lirica eminesciană.

LIVESCU, Cristian. **Eminescu şi enigmele Caietului vienez: strategiile textuale ale debutului literar**. Cuvânt înainte de Mihai Cimpoi; postfaţă: Dan Mănucă, Vasile Spiridon. Ediţie revăzută şi adăugită. Iaşi: Tipo Moldova, 2013, 435 p. (Opera Omnia. Publicistică şi eseu contemporan; 90).

MACHIDON, Ion. **Premiul Nobel pentru Mihai Eminescu**. În: *Amurg sentimental* (Bucureşti), An. 19, 2013 ian., nr. 1, p. 1.

MAFTEI-BUHĂIEŞTI, Ioan V. **Gânduri în prag de iunie sau Eminescu Românilor**. În: *Porto Franco* (Galaţi), An. 23, 2013, nr. (203), p. 57-58.

MANEGA, Miron. **„Cine l-a jefuit pe Eminescu”…** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 apr., nr. 136, p. 9064-9065.

MANEGA, Miron. **Eminescu şi Căile Ferate Române. Jefuirea României prin afacerea Strousberg. Titu Maiorescu trădător de țară.** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 sept., nr. 141, p. 9525.

MANIU, Leonida. **Caracterul universal al poemului „Epigonii”**. În: *Convorbiri literare*, An. 147, 2013 iun., nr. 6 (210), p. 111-114.

MANIU, Leonida. **… „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată”… Studiu comparativ**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2013 ian., nr. 1 (205), p. 121-124.
Examinarea semnificației sintagmei *a învăța să mori* „în cuprinsul unor contexte estetice aparținând lui Byron, August Wilhelm von Schlegel şi Eminescu”.

MANIU, Leonida. **„Strigoii” de Mihai Eminescu. O posibilă întâlnire cu prima iubire.** În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 192-201.

MANOLE, Gică. **Ali Narçin şi Mihai Eminescu**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 oct., nr. 10 (58), p. 16.

MANTA, Marius. **Publicistica eminesciană, înspre un construct ideologic**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 sept., nr. 9 (529), p. 20.
Adrian Jicu, „Coordonate ale identității naționale în publicistica lui Mihai Eminescu”, Bucureşti, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013.

MARCUS, Solomon. **Eminescu sau poezia ca încîntare**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2013 ian., nr. 1 (205), p. 13-14.

MARICA, Valentin. **Întoarcerea la Eminescu. Blestemul lui Noica**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 iun., nr. 6 (54), p. 3.

MARIN, Dumitru V. **Cu Eminescu, dascăl de suflet**. Iaşi: Pim, 2013, 172 p.: il.

MARIN, Rodica. **Din nou despre „taina” *Luceafărului*. Criptisme, obscurități şi fractură logică în textul antum.** În:

Studii eminescologice: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 36-60.

MAXIM, Nataşa. **Identitate naţională şi chitară clasică**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 iun., nr. 6 (526), p. 2.
Lansarea volumului: Adrian Jicu, „Coordonate ale identităţii naţionale în publicistica lui Mihai Eminescu. Context românesc şi context european", Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, 2013.

MĂLDĂRESCU, Ion. **Eminescu şi detronarea lui Cuza.** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 febr., nr. 134, p. 8905.
Vasile Rusu, „Eminescu şi detronarea lui Cuza", Sibiu, Casa de presă şi editură Tribuna, 2004.

Mărturii despre Eminescu: povestea unei vieţi spusă de contemporani. Selecţie, note, cronologie şi prefaţă de Cătălin Cioabă. Bucureşti: Humanitas, 2013, 581 p.

MELNIC, Doru. **Romantismul românesc**. În: *Cronica*, An. 49, 2013 sept.-oct., nr. 9-10, p. 20.
George Bădărău, „Romantismul românesc", Iaşi, Editura ALFA, 2011. Autorul face o analiză a operei lui Mihai Eminescu pe parcursul a opt capitole din lucrare.

MIHĂILĂ, Silviu. **Ioana Em. Petrescu, citindu-l pe Eminescu: note, arhive, documente**. Prefaţă de Ioana Bot. Cluj-Napoca: Eikon, 2013, 145 p.: facs. Rezumat în lb. engleză şi franceză.

MIHĂILĂ, Silviu. **O răscruce în eminescologie**. În: *Cultura* (Bucureşti), An. 7, 2013 oct. 4, nr. 37, p. 9.
Ioana Bot, „Eminescu explicat fratelui meu", Bucureşti, Editura Art, 2012.

MIHĂILĂ, Silviu. **Zoe Dumitrescu-Buşulenga sau despre „riscurile" biografiei (eminesciene): de la verosimilitate la ficţiune. Limite şi descentrări interpretative**. În: *Transilvania* (Sibiu), An. 41, 2013, nr. 4, p. 47-53.

MIHĂILĂ, Silviu. **Zoe Dumitrescu-Buşulenga: Eminescu şi Novalis sau procesul „Florii albastre".** În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 211-221.

MILICĂ, Ioan. **Eminescu despre limbă şi literatură**. În: *Limba română* (Chişinău), An. 23, 2013, nr. 7-8, p. 40-52.

MILICĂ, Ioan. **Mozaic şi basorelief în publicistica lui Mihai Eminescu.** În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 9-35.

MIRICESCU, Senida Denissa. **Paradoxul eminescian al „chestiunii evreieşti”**. În: *Vatra* (Târgu Mureş), An. 40, 2013 ian.-febr., nr. 1-2, p. 128-133.

MIU, Constantin. **Melancolia în erotica lui Eminescu şi Arghezi**. În: *Fereastra* (Mizil), An. 10, 2013 ian., nr. 1, p. 27.

MOCANU, Mihaela. **Ipostaze ale jurnalistului în publicistica eminesciană**. În: *Caiete critice*, 2013 ian., nr. 1 (303), p. 17-24.

MOCANU, Mihaela. **Publicistica eminesciană. Un model de analiză situațională.** În: *Philologica Jassyensia*, An. 9, 2013, nr. 1 (17), p. 79-88.

MORĂRESCU, Jeana. **Istoria literară între polemos şi o inedită hermeneutică (o nouă ediție critică a antumelor eminesciene) (I)**. În: *Pro Saeculum*, An. 12, 2013 apr. 15 - iun. 1, nr. 3-4 (87-88), p. 57-61.
Cronică la „ultima ediție critică a «Poesiilor» antume ale lui Mihai Eminescu – ediție alcătuită de cunoscutul eminescolog Nicolae Georgescu”.

MORĂRESCU, Jeana. **Istoria literară între polemos şi o inedită hermeneutică (II)**. În: *Pro Saeculum*, An. 12, 2013 iul. 15 - sept. 1, nr. 5-6 (89-90), p. 56-60.

MUNTEANU, Cornel. **Lecturi eminesciene plurale**. În: *Familia* (Oradea), An. 49, 2013 febr., nr. 2 (567), p. 31-35.
Ioana Bot, „Eminescu explicat fratelui meu”, Bucureşti: Art, 2012.

MUNTEANU, Cornel. **Linii de „fugă” în eminescologie**. În: *Bucovina literară*, An. 24, 2013 ian.-iul., nr. 1-7 (263-269), p. 26-30.

MUNTEANU, Ştefan. **C. Dobrogeanu-Gherea despre pesimismul eminescian**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 ian., nr. 1 (521), p. 5.

MUNTEANU, Ştefan. **Marin Ştefănescu despre filosofia lui Eminescu**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 nov.-dec., nr. 11-12 (531-532), p. 21.

În volumul „Filosofia românească”, Bucureşti, Institutul Grafic „Răsăritul”, 1922.

MUNTEANU, Ştefan. **Mihai Eminescu’s Contributions to the Philosophy of Law**. În: *Acta Universitatis George Bacovia. Juridica*, Vol. 2, 2013, nr. 2, p. 263-284.

MUNTEANU, Ştefan. **Nicolae Petraşcu despre cugetarea eminesciană (I, II)**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 sept., nr. 9 (529), p. 15; 2013 oct., nr. 10 (530), p. 15.
Volumele „Mihai Eminescu. Studiu critic” (1892) şi „Mihai Eminescu” (1934).

MUNTEANU, Ştefan. **Titu Maiorescu despre creația lui Eminescu (I)**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 mai, nr. 5 (525), p. 15.

MUNTEANU, Ştefan. **Titu Maiorescu despre creația lui Eminescu (II)**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 iun., nr. 6 (526), p. 51.

MUNTEANU, Ştefan. **Titu Maiorescu despre creația lui Eminescu (III)**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 iul.-aug., nr. 7-8 (527-528), p. 19.

MUNTEANU, Ştefan. **Vasile Gherasim despre optimismul lui Eminescu (I)**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 febr., nr. 2 (522), p. 15.

MUNTEANU, Ştefan. **Vasile Gherasim despre optimismul lui Eminescu (II)**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 mart., nr. 3 (523), p. 15.

MUNTEANU, Ştefan. **Vasile Gherasim despre optimismul lui Eminescu (III)**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 apr., nr. 4 (524), p. 15.

NEAGOE, George. **Eminescologie**. În: *Cultura* (Bucureşti), An. 8, 2013 febr. 21, nr. 6, p. 16.
Florina Ilis, „Viețile paralele”, Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

NECULA, Ionel. **Adrian Dinu Rachieru şi implicațiile sale eminescologice.** În: *Porto Franco* (Galați), An. 23, 2013, nr. (209), p. 19.

NECULA, Ionel. **Adrian Dinu Rachieru şi implicațiile sale eminescologice.** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 dec., nr. 144, p. 9692.

NECULA, Ionel. **Ideea de merit în publicistica lui Eminescu.** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 oct., nr. 142, p. 9560-9561.
Laurenţiu Primo, „Meritocraţie şi meritocratism”, Bucureşti, Editura Lider, 2013.

NEDELCEA, Tudor. **Eminescu**. Prefaţă de Mihai Cimpoi; cuvânt înainte de Theodor Codreanu; postfaţă de Victor Crăciun. Bucureşti: Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2013, 560 p.

NEDELCEA, Tudor. **Mihai Eminescu, Mihai Cimpoi şi „Dicţionarul său enciclopedic”**. În: *Caiete critice*, 2013, nr. 6 (308), p. 38-40.
Mihai Cimpoi, „Mihai Eminescu. Dicţionar enciclopedic”, Chişinău, Editura Gunivas, 2012.

NOICA, Constantin. **Constantin Noica în corespondenţă cu E. Simion. O scrisoare către Marin Preda**. Notiţă introductivă de Eugen Simion. În: *Caiete critice*, 2013, nr. 5 (307), p. 42-46.
Eugen Simion publică şapte scrisori pe care i le-a adresat Constantin Noica în perioada 1974-1984 şi o scrisoare adresată de Noica lui Marin Preda în anul 1977. Scrisorile sunt „publicate pentru a clarifica chestiunea atât de controversată a manuscriselor lui Eminescu. Minuţioasa muncă a publicării manuscriselor lui Eminescu a fost începută de filozoful Constantin Noica şi dusă până la capăt, treizeci de ani mai târziu, de criticul român Eugen Simion”.

OPRIŞAN, I. **Informaţii extraordinare sau legende?** În: *Cultura* (Bucureşti), An. 8, 2013 febr. 21, nr. 6, p. 32.
Despre posibile urme documentare eminesciene în Bucovina.

PAPUC, Liviu. **Eminescu (oarecum) comemorativ**. În: *Convorbiri literare*, An. 147, 2013 iun., nr. 6 (210), p. 129.
„Eminescu în Bucovina: între bubuituri de tun şi aplauze prelungite (1939-1950)”. Culegere întocmită de Ion Filipciuc. Câmpulung Moldovenesc, Biblioteca Mioriţa, 2012.

PAPUC, Liviu. **Fără titlu… dar cu Eminescu**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2013 febr., nr. 2 (206), p. 132.
Reproduce textul „Închinare lui Eminescu”, semnat de Nichifor Crainic, apărut în „Universul literar”, An. XLVII, nr. 2, 26 febr. 1938, p. 1.

PATRAŞ, Antonio. **Psihologia erotică a lui Eminescu. Răstălmăciri lovinesciene**. În: *Transilvania* (Sibiu), An. 41, 2013, nr. 1, p. 1-4.

PATRAŞ, Antonio. **Veronica sau Mite? Consideraţii privind imaginarul erotic eminescian**. În: *Caiete critice*, 2013 ian., nr. 1, p. 25-33.

PATRAŞ, Roxana. **Lexicologie poetică eminesciană (I): „limbă poetică" şi „limbaj poetic"**. În: *Transilvania* (Sibiu), An. 41, 2013, nr. 7, p. 26-30.

PATRAŞ, Roxana. **Lexicologie poetică eminesciană (II): „semnul" şi „sensul" poetic**. În: *Transilvania* (Sibiu), An. 41, 2013, nr. 8, p. 1-3.

PATRAŞ, Roxana. **„Visul unei nopţi de iarnă": proiecţii ale Nordului în opera eminesciană**. În: *Transilvania* (Sibiu), An. 41, 2013, nr. 11-12, p. 28-32.

PECICAN, Ovidiu. **Rodeo cu… Eminescu**. În: *Apostrof*, An. 24, 2013, nr. 1 (272), p. 7.
Florina Ilis, „Vieţile paralele", Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

PERIANU, Neagu. **Consideraţii asupra elegiei „Mai am un singur dor" de Mihai Eminescu**. În: *Pagini de istorie literară*. Galaţi: Pax Aura Mundi, [2013], p. 55-61.
Text publicat în „Şcoala Gălăţeană", nr. 78/1999, p. 6.

PERIANU, Neagu. **Reflecţii asupra elegiei „O, mamă…" de Mihai Eminescu**. În: *Pagini de istorie literară***.** Galaţi: Pax Aura Mundi, [2013], p. 62-67.
Text publicat în „Şcoala Gălăţeană", nr. 75/1999, p. 6.

PETRAŞ, Irina. **Florina Ilis şi diorama Eminescu**. În: *Tribuna* (Cluj-Napoca), An. 12, 2013 ian. 16-31, nr. 249, p. 12-13.
Florina Ilis, „Vieţile paralele", Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

PETRUŞCĂ, Dan. **Pornind de la „Epigonii"**. În: *Ateneu*, An. 49, 2013 ian., nr. 1 (521), p. 15.

POPA, George. **Fenomenologia receptării poeziei (I)**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 iun., nr. 6 (54), p. 9-11.
Receptarea liricii eminesciene.

POPA, George. **Fenomenologia receptării poeziei (II)**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 iul., nr. 7 (55), p. 8.
Receptarea liricii eminesciene (continuare).

POPA, George. **In principio fuit Eminescu**. Iaşi: Panfilius, 2013, 193 p.

POPA, George. **Svetlana Paleologu Matta şi Eminescu**. În: *Dacia literară*, An. 24, 2013 ian.-febr., nr. 1-2 (112-113), p. 64-68.
Svetlana Paleologu-Matta, „Eminescu şi abisul ontologic" (Aarhus: Nord, 1988; Timişoara: Augusta, 2007).

POPESCU, Elena Liliana. **Unde vei găsi cuvântul ce exprimă adevărul?** În: *Nord literar* (Baia Mare), An. 11, 2013 ian., nr.1 (116), p. 15.
Despre lirica eminesciană.

POPESCU, George. **Fenomenologia receptării poeziei.** În: *Poezia* (Iaşi), An. 19, 2013 vară, nr. 2 (64), p. 192-201.
Despre armonia şi melodicitatea liricii eminesciene.

Porni Luceafărul: gânduri şi amintiri despre Mihai Eminescu / Ion Creangă, Titu Maiorescu, B.P. Hasdeu ş.a. În: *Fereastra* (Mizil), An. 10, 2013 ian., nr. 1, p. 1-3.

PRISECARU, Luca. **Viața repovestită „de o străină gură"**. În: *Dacia literară*, An. 24, 2013 mai-iun., nr. 5-6 (116-117), p. 34-35.
Florina Ilis, „Viețile paralele". Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

PROŞCAN, Emil. **Eminescu**. În: *Fereastra* (Mizil), An. 10, 2013 ian., nr. 1, p. 1.

PRUTEANU, George. **Dante şi Eminescu: o comedie a erorilor.** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 ian., nr. 133, p. 8752.

PRUTEANU, George. **Eminescu, limba română şi detractorii.** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 iun., nr. 138, p. 9254.

PRUTEANU, George. **Jurnal cu Eminescu (I).** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 ian., nr. 133, p. 8782.

RACHIERU, Adrian Dinu. **„Cabala antieminesciană", o ficțiune?** În: *Cafeneaua literară* (Piteşti), An. 11, 2013 ian., nr. 1 (120), p. 12-14.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Con-vietuirea cu Eminescu**. Iaşi: Junimea, 2013, 202 p. (Eminesciana)

RACHIERU, Adrian Dinu. **Despărțirea de Eminescu?** În: *Contemporanul. Ideea europeană*, An. 24, 2013 ian., nr. 1 (730), p. 14.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Despre „dualismul eminescian”**. În: *Dacia literară*, An. 24, 2013 mai-iun., nr. 5-6 (116-117), p. 5-17.

RACHIERU, Adrian Dinu. **O întâlnire mirabilă: Eminescu-Creangă**. Bucureşti: Ideea Europeană, 2013, 192 p.: il. (Ochiul magic). Supliment al revistei „Contemporanul”, nr. 11/2013.

RACHIERU, Adrian Dinu. **„Cabala antieminesciană”, o ficțiune?** În: *Cafeneaua literară* (Piteşti), An. 11, 2013 ian., nr. 1, p. 12-14.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Despre o imposibilă „despărțire”**. În: *Tribuna* (Cluj-Napoca), An. 12, 2013 ian. 1-15, nr. 248, p. 3, 22-23.
Imposibila „despărțire” de Eminescu şi opera sa.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Puțină eminescologie**. În: *Tribuna* (Cluj-Napoca), An. 12, 2013 iun. 16-30, nr. 259, p. 15-16.
Articol apărut sub semnătura lui Dumitru Suciu. În numărul următor al „Tribunei” (nr. 260, 1-15 iul. 2013, p. 13) este publicată o „Erată” în care se face corecția cu privire la autorul articolului „Puțină eminescologie”: „Dintr-o regretabilă eroare tehnică, articolul «Puțină eminescologie», scris de profesorul universitar, criticul literar, eseistul şi prozatorul Adrian Dinu Rachieru, apărut în numărul 259 din «Tribuna», 16-30 iunie 2013, poartă în mod eronat semnătura «Dumitru Suciu»”.

RADOS, Andreas. **Poezia română în spațiul elen**. În: *Cronica veche*, An. 3, 2013 sept., nr. 9 (32), p. 9.
Despre traducerea operei lui Mihai Eminescu (dar şi a altor autori români) în Grecia.

ROGOJAN, Aurel. I. **Antecedente ale spionajului ungar în teritoriile româneşti înainte şi în timpul Primului Război Mondial. Partidul Național Român – țintă a poliției politice ungare**. În: *Tribuna* (Cluj-Napoca), An. 12, 2013 oct. 1-15, nr. 266, p. 19-21.
Conține capitolul „Serviciile secrete austro-ungare, Mihai Eminescu şi proiectul politic «Dacia Mare»” (p. 20).

ROMOŞAN, Petru. **Omul politic Eminescu**. În: *Tribuna* (Cluj-Napoca), An. 12, 2013 mai 1-15, nr. 256, p. 23.

RUS, Florina. **Citindu-l altfel pe Eminescu**. În: *Steaua*, An. 64, 2013 mai-iun., nr. 5-6 (775-776), p. 85.
Silviu Mihăilă, „Ioana Em. Petrescu, citindu-l pe Eminescu. Note. Arhive. Documente", Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2013.

RUSU, Aurelia. **Eminescu: ipoteza atomilor**. Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2013, 173 p.

SABOU, Ioana Raluca. **„Pierdut în suferinţă". Geniul pierdut în meditaţie romantică („Lost in Sufferance". The genius lost in romantic meditation).** În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 230-235.

SAVITESCU, Ionel. **Eminescu explicat fratelui meu.** În: *Hyperion* (Botoşani), An. 31, 2013, nr. 1-2-3 (225-226-227), p. 120-121.
Ioana Bot, „Eminescu explicat fratelui meu", Bucureşti, Art, 2012.

SCĂRLĂTESCU, Doru. **Eminescu: o dublă hermeneutică a timpului istoric**. În: *Dacia literară*, An. 24, 2013 nov.-dec., nr. 11-12 (122-123), p. 39-42.

SCĂRLĂTESCU, Doru. **Eminescu: spinoasa problemă a timpului**. În: *Dacia literară*, An. 24, 2013 iul.-aug., nr. 7-8 (118-119), p. 7-9.

SCĂRLĂTESCU, Doru. **Eminescu: timp în metaforă**. În: *Dacia literară*, An. 24, 2013 sept.-oct., nr. 9-10 (120-121), p. 113-115.

SCHIFIRNEŢ, Constantin. **Actualitatea lui Eminescu**. În: *Românii, cum au fost şi cum sunt*. Bucureşti: Tritonic, 2013, p. 15-20.

SCHIFIRNEŢ, Constantin. **Eminescu despre conduita românului modern**. În: *Românii, cum au fost şi cum sunt*. Bucureşti: Tritonic, 2013, p. 21-26.

SERES, Alexandru. **Cum să-l omorâm pe Eminescu**. În: *Familia* (Oradea), An. 49, 2013 ian., nr. 1 (566), p. 5-6.

SILEA, Anda Laura. **„Geniu pustiu" rătăcit în pădurea narativă**. În: *Cetatea Culturală* (Cluj-Napoca), An. 4, 2013 febr., nr. 2 (103), p. 7-9.

SILVESTRU, Aurelian. **Eminescu şi divinitatea**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 iun., nr. 6 (159), p. 46-47.

SIMION, Eugen. **Universul poetic la 1870. „Megalografia" unei epoci de tranziție. Amurgul dimineții. „Poezia de salon" (I)**. În: *Caiete critice*, 2013, nr. 4 (306), p. 3-10.
Textul lui Eugen Simion este „o încercare critică de a defini lirismul minor, de fundal, într-o epocă în care se afirmă valori ale literaturii române clasice şi se petrec schimbări majore în lirismul secolului XIX prin apariția lui Eminescu, care fixează această bulversare radicală din poezie a momentului 1870, dându-i numele său".

SIMION, Eugen. **Universul poetic la 1870. „Megalografia" unei epoci de tranziție. Amurgul dimineții. „Poezia de salon" (II)**. În: *Caiete critice*, 2013, nr. 5 (307), p. 3-10.

SIMION, Eugen. **Universul poetic la 1870. „Megalografia" unei epoci de tranziție. Amurgul dimineții. „Poezia de salon" (III)**. În: *Caiete critice*, 2013, nr. 6 (308), p. 3-10.

SIMION, Eugen. **Universul poetic la 1870. „Megalografia" unei epoci de tranziție. Amurgul dimineții. „Poezia de salon" (IV)**. În: *Caiete critice*, 2013, nr. 7 (309), p. 3-8.
„[…] Eminescu desparte, în fond, apele în lirica de la 1870, delimitându-se, printr-un patetic elogiu de generația lui Bolintineanu şi Alecsandri şi, totodată, de mentalitatea parazitară a epigonilor din timpul său".

SLAVICI, Ioan. **Eminescu şi limba românească.** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 ian., nr. 133, p. 8770.

SPÂNU, Ion. **Însemnarea lui Maiorescu din 28 iunie 1883**. În: *Tribuna* (Cluj-Napoca), An. 2, 2013 iul. 1-15, nr. 260, p. 12-13.
Fragment din ediția revăzută şi adăugită, în curs de apariție, „Asasinarea lui Eminescu".

SPIRIDON, Cassian Maria. **Eminescu şi opiniile sale economice (I)**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2013 ian., nr. 1 (205), p. 1-8.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Eminescu şi opiniile sale economice (II)**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2013 febr., nr. 2 (206), p. 1-8.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Eminescu şi opiniile sale economice (III)**. În: *Convorbiri literare*, An. 147, 2013 iun., nr. 6 (210), p. 1-8.

SPIRIDON, Vasile. **Complexitatea fractală.** În: *Ateneu*, An. 50, 2013 ian., nr. 1 (521), p. 17.
Nicoleta Ifrim, „Fractalitatea discursului literar. Ipostaze ale unei noi teorii a receptării", Galați, Editura Europolis, 2011; „Poetica fractală şi re-lectura poemului eminescian «Memento mori»", Galați, Editura Europolis, 2011.

SPIRIDON, Vasile. **„Mucurile" publicisticii eminesciene**. În: *Ateneu*, An. 50, 2013 iun., nr. 6 (526), p. 18.
Adrian Jicu, „Coordonate ale identității naționale în publicistica lui Mihai Eminescu. Context românesc şi context european", Bucureşti, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013.

STOICA, Diana. **Eminescu. Despre cultivarea limbii în epocă**. În: *Baaadul literar* (Bârlad), An. 7, 2013 febr.- mai, nr. 1-2 (24-25), p. 10-13.

STOPIȚA, Ioan Gligor. **Gând şi rugă pentru Eminescu**. În: *Rapsodia* (Sibiu), An. 10, 2013 ian., nr. 101, p. 2.

STUMBEA, Camelia; PORUMBARU, Irina; BONDOR, Elena. **Mihai Eminescu: bibliografie selectivă: 2012.** În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 237-265.

Sub constelația geniului eminescian: Zoe Dumitrescu-Buşulenga şi triada volumelor închinate lui Eminescu. Devoțiune şi acuitate exegetică: fragmente din dezbaterea desfăşurată la 11 ianuarie 2013, la Biblioteca Națională a României / Elena Târziman, Dan Hăulică, Valeriu Râpeanu, Lucia Cifor, Ieromonah Dosoftei Dijmărescu, Alex Ştefănescu. În: *România literară*, An 45, 2013 febr. 8, nr. 6, p. 12-14.
Dezbateri pe marginea a trei lucrări scrise de Zoe Dumitrescu-Buşulenga despre geniul eminescian: „Eminescu. Viața", „Eminescu şi Romantismul german", „Eminescu. Creație şi Cultură".

SUCIU, Ovidiu. **Eminescu – stări de umilință pe care Poetul le-a trăit cu demnitate**. În: *Familia română* (Baia Mare), An. 14, 2013 apr., nr. 1, p. 89-92.

SUCIU, Ovidiu. **Şi iarăşi, şi iarăşi, mereu… Eminescu**. În: *Familia română* (Baia Mare), An. 14, 2013 apr., nr. 1, p. 81-83.

SZABO, Lucian Vasile. **Eminescu: intrarea în bătăliile jurnalistice**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2013 ian., nr. 1 (205), p. 127-131.

SZABO, Lucian Vasile. **Eminescu – o geografie publicistică şi… judiciară. De la Viena la Bucureşti, via Budapesta şi Iaşi**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2013 febr., nr. 2 (206), p. 121-124.

ŞTEFĂNESCU, Alex. **„Ah! De câte ori voit-am / Ca să spânzur lira'n cuiu"**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 sept., nr. 9 (162), p. 11.
În discuţie – poezia „Singurătate" de Mihai Eminescu.

ŞTEFĂNESCU, Alex. **Ah! Garafa pântecoasă doar de sfeşnic mai e bună!** În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 apr., nr. 4 (157), p. 14.
În discuţie – poemul „Cugetările sărmanului Dionis" de Mihai Eminescu.

ŞTEFĂNESCU, Alex. **„Codrului bătut de gânduri"**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 ian., nr. 1 (154), p. 16.
În discuţie – poeziile „Dorinţa" şi „Venere şi madonă" de Mihai Eminescu.

ŞTEFĂNESCU, Alex. **Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 febr., nr. 2 (155), p. 14.
În discuţie – poemul „Epigonii" de Mihai Eminescu.

ŞTEFĂNESCU, Alex. **„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă"**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 iul.-aug., nr. 7-8 (160-161), p. 18.
În discuţie – poemul „Melancolie" de Mihai Eminescu.

ŞTEFĂNESCU, Alex. **Pluteşti ca visul de uşor**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 mai, nr. 5 (158), p. 17.
În discuţie – poemul „Atât de fragedă…" de Mihai Eminescu.

ŞTEFĂNESCU, Alex. **„Ruptă de mişcări de valuri / Ca de bulgări de lumină"**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 iun., nr. 6 (159), p. 15.
În discuţie – poemul „Crăiasa din poveşti" de Mihai Eminescu.

ŞTEFĂNESCU, Alex. **Zdrobiţi orânduiala cea crudă şi nedreaptă**. În: *Litere* (Târgovişte), An. 14, 2013 mart., nr. 3 (156), p. 17, 25.
În discuţie – poemul „Împărat şi proletar" de Mihai Eminescu.

ŞTEFĂNESCU, Mirela. **Un matematician-eminescolog**. În: *Curtea de la Argeş*, An. 4, 2013 ian., nr. 1, p. 9.
Despre Dan Petrovanu - eminescolog.

TACHE, Daniel. **Eminescu, între Don Quijote şi Sisif**. În: *Pro Saeculum*, An. 12, 2013 oct. 15 - dec. 1, nr. 7-8 (91-92), p. 172-173.
Adrian-Gelu Jicu, „Coordonate ale identităţii naţionale în publicistica lui Mihai Eminescu. Context românesc şi context european”, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, 2013.

TRANDAFIR, Mariana Gabriela. **Marea în viziunea lui Mihai Eminescu**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 ian., nr. 1 (49), p. 16.

ŢENE, Ionuţ. **Cine ne provoacă să-l recitim pe Eminescu [publicistică literară]**. În: *Agora literară* (Cluj-Napoca), An. 6, 2013 mart., nr. 18, p. 6.

ŢENE, Al Florin. **Marele noroc al literaturii române – Eminescu!** În: *Oglinda literară* (Focşani), An. 12, 2013 mart., nr. 135, p. 8991.

ŢIGĂNUŞ, Virgil Nistru. **„Cine îndrăgeşte o flacără frumoasă...”.** În: *Porto Franco* (Galaţi), An. 23, 2013, nr. (200), p. 52.
Viorica S. Constantinescu, „Dicţionar de cultură poetică. Eminescu”, Iaşi, Editura Universitas XXI, 2010.

URSACHE, Petru. **Arsenalul „galaxiei Grama” sau Alt-*Alt* Eminescu**. În: *Confesiuni* (Târgu Jiu), An. 1, 2013 mai, nr. 7, p. 10-11.

VANHESE, Gisèle. **O lectură nocturnă.** Traducere de Roxana Patraş. În: *Convorbiri literare*, An. 147, 2013 apr., nr. 4 (208), p. 159-160.
Fragment din Gisèle Vanhese, „«Luceafărul» de Mihai Eminescu. Portatit d’un dieu obscur”, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2011, collection Écritures.

VARTIC, Andrei. **Timpul lui Eminescu**. În: *Tribuna* (Cluj-Napoca), An. 12, 2013 ian. 16-31, nr. 249, p. 7.

VASIAN, Anamaria. **Aspecte ale unei estetici romantice/ postromantice în construcţia personajului principal din basmul**

eminescian „Făt-Frumos din lacrimă”. În: *Studii eminescologice*: vol. 15. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2013, p. 61-68.

VASILE, Geo. **Eminescu, recitiri.** În: *România literară*, An. 45, 2013 ian. 18, nr. 3, p. 8.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Eminescu în ediții integrale**. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2013.

VELEA, Dumitru. **Mihai Eminescu – despre geniul național al poporului român (I)**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 febr., nr. 2 (50), p. 4-5.

VELEA, Dumitru. **Mihai Eminescu – despre geniul național al poporului român (II)**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 mart., nr. 3 (51), p. 22-23.

VELEA, Dumitru. **Mihai Eminescu – despre geniul național al poporului român (III)**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 apr., nr. 4 (52), p. 15.

VELEA, Dumitru. **Mihai Eminescu – despre geniul național al poporului român (IV)**. În: *Vatra veche* (Târgu Mureş), An. 5, 2013 mai, nr. 5 (53), p. 15-16.

VINTILĂ, Isabel. **Despărțirea de Eminescu**. În: *Bucovina literară*, An. 24, 2013 ian.–iul., nr. 1-7 (263-269), p. 10-11.
Adrian Dinu Rachieru, „Despărțirea de Eminescu?”, Uzdin, Tibiscus, 2012.

VOICU, Amalia. **Ambivalența tiparelor clasice în opera eminesciană**. Bucureşti: Editura Muzeul Literaturii Române, 2013, 319 p. (Aula Magna)

ZANFIRESCU, Liviu. **Mihai Eminescu cel mai mare poet şi gazetar al culturii române**. În: *Agora literară* (Cluj-Napoca), An. 5, 2013 iun., nr. 15, p. 1.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga şi triada volumelor închinate lui Eminescu. Devoțiune şi acuitate exegetică. În: *Caietele de la Putna*, 2013, nr. 6, p. 316-325.
Alocuțiuni susținute de Dan Hăulică, Valeriu Râpeanu, Lucia Cifor, Alex Ştefănescu şi Ieromonah Dosoftei Dijmărescu cu ocazia dezbaterii

„Devoţiune şi acuitate exegetică – Zoe Dumitrescu-Buşulenga şi Triada volumelor: «Eminescu. Viaţa», «Eminescu şi Romantismul german», «Eminescu. Creaţie şi Cultură»” (Biblioteca Naţională a României, 11 ianuarie 2013).

ZUGUN, Petru. **M. Eminescu. Semantică morfo-sintactică aplicată la versurile 188-190 din „Împărat şi proletar”**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2013 ian., nr. 1 (205), p. 125-126.